

Hollywood en el cine argentino

Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)

Iván Morales

AsAECA
Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual
Universidad Nacional de Quilmes
publicaciones ciencias sociales

Hollywood en el cine argentino

Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)

Iván Morales







publicaciones
ciencias sociales

(serie tesis posgrado ASAECA-UNQ)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector
Alejandro Villar

Vicerrector
Alfredo Alfonso

Departamento de Ciencias Sociales

Directora
Nancy Calvo

Vicedirector
Néstor Daniel González

Coordinador de Gestión Académica
Cecilia Elizondo

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta
Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial
Bruno De Angelis
María Eugenia Fazio
Karina Roberta Vasquez

Editora
Carolina Abeledo

Diseño gráfico
Julia Gouffier

Asistencia Técnica
Eleonora Anabel Benczearki
Hugo Pereira Noble

Imagen de tapa

El equipo de *Loco lindo* (Arturo S. Mom, 1936). De izquierda a derecha: Gumer Barreiros (camarógrafo), John Alton (director de fotografía) y Arturo S. Mom (director). Fundación Cinemateca Argentina.

Hollywood en el cine argentino

Viajes, prácticas estéticas, géneros
e imaginarios (1933-1942)

Iván Morales

Morales, Iván
Hollywood en el cine argentino : viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios : 1933-1942 / Iván Morales. - 1a ed - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-558-765-6

1. Cine. 2. Cine Argentino. 3. Filmografía. I. Título.
CDD 791.43

Departamento de Ciencias Sociales
Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia
Serie Tesis Posgrado

http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/
sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

| ÍNDICE |

AGRADECIMIENTOS

El texto que presento a continuación no hubiera sido posible sin un amplio entramado de personas e instituciones, empezando por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que me otorgó una beca (2015-2020) para desarrollar la investigación doctoral que derivó en este libro.

Estoy profundamente agradecido con mi directora y mi codirector de tesis por haber confiado en el proyecto desde un principio. Ana Laura Lusnich me abrió las puertas del grupo CIyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine) en el año 2012 y leyó con dedicación, paciencia y mirada crítica los borradores que produje en las distintas etapas del proceso. Pablo Piedras fue igual de importante. A raíz de una conversación de pasillo con él, nació la idea de pensar los vínculos entre el cine argentino y Hollywood que me trajo hasta aquí. Sus preguntas punzantes y las lecturas rigurosas que hizo de cada capítulo fueron claves sobre todo en el último año de escritura.

Mis compañeros del grupo CIyNE escucharon y discutieron los avances iniciales y fueron grandes colegas a lo largo de todo el trayecto. Quiero agradecer en particular a Fabio Fidanza, amigo desde los años de estudiante, por sus consejos en la incertidumbre académica. Y a Alejandro Kelly Hopfenblatt, quien además de mostrar interés y entusiasmo por mi trabajo, dedicó tiempo de una estancia de investigación personal en la Margaret Herrick Library para buscar documentos que desde Argentina eran inconseguibles.

Mi otro gran espacio de formación fue la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA) a cargo de Ricardo Manetti, donde

fui estudiante en 2010 y luego adscripto entre 2012 y 2016. En esos años adquirí herramientas fundamentales para pensar el cine argentino y comprendí la importancia del trabajo archivístico en la escritura crítica e historiográfica. Sin duda, este libro y mi interés por el cine argentino de la década de los treinta están marcados por esa experiencia.

A Eduardo Russo, David Oubiña y Gonzalo Aguilar, jurados de la tesis que defendí en marzo del 2020 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, les agradezco las lecturas, los comentarios precisos y las recomendaciones para afinar y mejorar la versión original. A Javier Campo, Germán Silveira y María Valdez, jurados del Tercer Concurso para la Publicación de Tesis de Posgrado, organizado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) y el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, les agradezco haber considerado mi texto para su publicación. Le agradezco también a Carolina Abeledo de la Unidad de Publicaciones por el meticuloso trabajo de edición que ha realizado.

Toda mi gratitud al personal de los archivos y bibliotecas a los que asistí de manera física (Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso, Biblioteca de Argentores, CeDInCI) y virtual (Ibero-Amerikanisches Institut, Biblioteca Nacional de España, Media History Digital Library). En especial al formidable equipo coordinado por Adrián Muoyo en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, y a los trabajadores de la hemeroteca y fototeca del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken que dirige Paula Félix-Didier. Ambos espacios realizan una tarea monumental rescatando, preservando y divulgando los documentos de la historia del cine argentino que, en definitiva, son la base de este libro. De igual modo, quiero agradecer a Marcela Cassinelli de la Fundación Cinemateca Argenti-

na, quien me brindó la extraordinaria fotografía que ilustra la tapa del libro. Por último, no puedo dejar de mencionar a las comunidades virtuales (Karagarga, Clan-Sudamérica, Sci-Hub, LibGen) donde generosos usuarios anónimos comparten desinteresadamente películas, libros y artículos, con la convicción de que el conocimiento debe ser libre y se construye colectivamente. Mi trabajo hubiera sido decididamente más precario sin ellas y su aporte es invaluable.

A los amigos y amigas con los que compartí muchas horas de cine. A Mariano y Gilda por la amistad y el apoyo en los momentos de flaqueo. A mis papás por el esfuerzo y por mostrarme las primeras películas. A ellos y a mi hermano por el amor y el aliento constante. A Ingrid por el cine juntos, por el compañerismo y la contención, por estar siempre.

| INTRODUCCIÓN |

> A mi llegada a la Argentina, hace seis meses, algunos pesimistas inteligentes me preguntaron qué intenciones traía yo, y al contestarles que venía a hacer películas, películas argentinas, me miraban con cierta ironía y se reían entre ellos. Y ahora, luego de haber estudiado las posibilidades del país, yo, a mi vez, quisiera hacerles a esos señores esta pregunta: si ustedes fuesen a un país nuevo y encontraran una mina de oro, ¿pasarían de largo?... Lo dudo. [...]
>
> Acaba de construirse un estudio que, dentro de su modestia, puede sugerir a quienes gustan de las cosas importadas, una comparación con los de Hollywood. Pero yo que creo en la capacidad de los argentinos sé que ese es un estudio completamente argentino y listo para trabajar en cosas argentinas. (Alton, 13 de noviembre de 1932)

Estos párrafos pertenecen a un artículo publicado a fines de 1932 por John Alton, quien hoy es considerado uno de los grandes directores de fotografía de la historia del cine, pero que en ese entonces era simplemente un técnico nómade que aprovechaba una oportunidad laboral en una industria emergente.

Alton llegó a Buenos Aires después de trabajar en los estudios de Paramount en Joinville, París, gracias a una oferta del empresario Enrique Telémaco Susini para que realizara la instalación técnica de su nuevo emprendimiento: los estudios cinematográficos Lumiton. El contrato era por seis meses, pero la estadía de Alton se extendió durante siete años. En ese lapso no solo pudo atestiguar que su pronósti-

co no había sido nada exagerado –en 1932 se hicieron dos películas, en 1939 el número escaló a cincuenta–, sino que también participó de manera activa en una industria que creció vertiginosamente.

Comienzo este libro citando las impresiones iniciales de Alton (y le dedicó el primer capítulo) porque en la trayectoria del fotógrafo se aglutinan tres aspectos nodales para comprender la primera etapa del cine sonoro argentino (1933-1942): los viajes e intercambios que habilitó el fenómeno cinematográfico, la necesidad de la industria de modernizarse para competir en el mercado de exhibición, y el modo en que las prácticas estéticas y las matrices narrativas del cine de Hollywood fueron absorbidas por los cineastas locales.

A pesar de la usual identificación de la década de los treinta con el ideario nacionalista y la retórica de lo nacional, el cine de este período estuvo marcado por tensiones permanentes entre lo global y lo local que, como analizaré en los próximos capítulos, los pioneros argentinos del cine sonoro para quienes Hollywood significó una influencia determinante –Alberto de Zavalía, Luis Saslavsky, Arturo S. Mom, Manuel Romero y Carlos Alberto Pessano– pusieron en primer plano. Ya en 1932, Alton anunciaba que el flamante estudio en construcción poseía características hollywoodenses y, a la vez, aclaraba que era "completamente argentino y listo para trabajar en cosas argentinas". Por un lado, lo interesante de esta expresión dual es que explicita la estrategia comercial que efectivamente siguió la industria cinematográfica desde sus comienzos: producir películas que combinaran la calidad técnica y estética de Hollywood con elementos de la cultura nacional. Pero, por otro lado, el gesto entusiasta de enfatizar y subrayar el carácter nacional del nuevo estudio y de las futuras producciones –presente no solo en la frase de Alton, sino también en la

enorme cantidad de discursos de este tipo que proliferaron a lo largo de los años treinta– da cuenta más bien de una expresión de deseo que de lo que verdaderamente significó el complejo proceso de configuración de aquello que llamamos *cine nacional*.

¿Cómo Lumiton podía ser "completamente argentino" si el mismo Alton (13 de noviembre de 1932), en el párrafo siguiente, sostenía que "aunque alguien pueda sentirse tocado en su amor propio [...] en materia de técnica aquí hay que aprenderlo todo" e invitaba a copiar el modelo de la cinematografía japonesa que "contrató en Alemania y en los Estados Unidos toda clase de técnicos cinematográficos"? Una práctica que, de hecho, la industria local llevó a cabo en los años siguientes con la contratación de una gran cantidad de fotógrafos extranjeros que, paradójicamente, fueron los que le dieron luz a la imagen nacional. Pero, sobre todo, ¿qué quería decir que Lumiton estaba "listo para trabajar en cosas argentinas"? Seguramente se refería a que la nueva productora estaba capacitada para incorporar a la pantalla sonora el universo del tango y del criollismo. Sin embargo, el sentido de esa adaptación fue sumamente oscilante y contradictorio y llevó tiempo hasta que se generó cierto consenso sobre qué significaba el *cine argentino* y qué camino debía seguir, como lo prueban las trayectorias de cada uno de los protagonistas de estas páginas. Mucho antes del *giro transnacional* que en los últimos tiempos ha renovado el abordaje teórico e historiográfico de los estudios sobre cine latinoamericano, Saslavsky apeló a un cosmopolitismo estratégico para cuestionar los vicios de lo que él llamaba despectivamente "película nacional"; Romero puso en crisis las certezas sobre lo nacional y lo extranjero apropiándose de la comedia romántica de Hollywood; Mom, quien ya en la década anterior había dado cuenta del impacto del cine silente

hollywoodense en su literatura, se atrevió a incursionar en el medio después de varios viajes por Estados Unidos y Europa; e incluso Pessano, una figura proveniente del nacionalismo conservador, construyó un rígido proyecto cinematográfico, pero con la mirada orientada hacia Hollywood.

Sin desestimar el arraigo de toda cinematografía (y de su audiencia) a una identidad común delimitada por fronteras político-territoriales, símbolos, emblemas, tradiciones y afectos de gran pregnancia, a lo largo de este libro, considerando la omnipresencia del cine de Hollywood en la consolidación del campo cinematográfico argentino, indagaré las estrategias de los cineastas para apropiárselo y los desafíos que esto supuso al inestable concepto de *cine nacional* en los años treinta. Hollywood se erigió como modelo de organización industrial, impactó en la conformación de los géneros narrativos (melodrama, comedia, *western*, policial), vehiculizó los reclamos de sofisticación técnica y artística por parte de la crítica y del público local, penetró en la educación estética y en los hábitos culturales de los espectadores, trastocó los modelos de legitimación de los intelectuales de la época, y formó a una serie de pioneros que, como viajantes independientes o contratados, en calidad de artistas, técnicos o periodistas, estuvieron allí durante los años estudiados y participaron de manera central en el desarrollo del cine argentino.

Ciertamente, la relación de influencia no fue transparente ni mecánica, y no siempre fue eficaz. Esta se vio tensionada por las demandas de autenticidad nacional de distintos sectores, la variedad en los gustos de las audiencias, los cambios provocados por la cultura y las tradiciones locales, la conciencia de los directores de su posición marginal con relación a Hollywood, y las contradicciones del concep-

to de modernidad propias de una metrópolis periférica. En este sentido, no sostengo que pensar en términos nacionales sea una herramienta obsoleta cuando el discurso sobre lo nacional fue y continúa siendo operativo, sino que propongo volver sobre este período con el fin de introducir, al mismo tiempo, una perspectiva transnacional que permita revisar los casos en los que la reflexión sobre lo local agota o delimita lo que puede ser dicho sobre un objeto. Esto se vuelve particularmente relevante cuando se trata del cine, que se postula y percibe como un lenguaje universal y cuyo centro de producción de imágenes –Hollywood– moldeó definitivamente las cinematografías del mundo, a la vez que se vio alterado por los comportamientos de estas.

Historiografías e historias del cine nacional

En Argentina, el campo de los estudios sobre cine es relativamente joven y el período que abarca al cine clásico-industrial en particular no recibió análisis exhaustivos hasta fines del siglo xx. Luego del libro pionero de Domino Di Núbila (1959), en el que el crítico ensayó una primera descripción histórica de la producción nacional y organizó un relato evolutivo[1], pasaron varios años hasta la aparición de trabajos con una perspectiva analítica y otro grado de profundización. Ya en los ochenta Abel Posadas (1981) polemizaba con la lectura anecdótica sobre la era industrial realizada por sus contemporáneos, pero fue recién con el libro colectivo de Sergio Wolf (1992) que, como

[1]Otras publicaciones siguieron sus pasos desde la misma orientación descriptiva y más bien generalista (Mahieu, 1966; Dos Santos, 1972; Couselo *et al.*, 1992). Merece una mención especial el *Reportaje al cine argentino* (Calistro *et al.*, 1978), fuente de información invaluable aún hoy, ya que recuperó las voces de un gran número de pioneros olvidados.

prometía su título –*Cine argentino. La otra historia*–, comenzó a delinearse un camino crítico e historiográfico alternativo. Una década más tarde, el ambicioso proyecto dirigido por Claudio España (2000a) –*Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956*– marcó un nuevo punto de inflexión sistematizando el período clásico. Por primera vez, se estudió de manera integral y a partir de un trabajo archivístico profundo el nacimiento de la industria cinematográfica local, la constitución de los géneros narrativos, la institucionalización de un modelo de representación y la relación del Estado con el cine. Sin embargo, hay un rasgo común compartido por la gran mayoría de las historias del cine argentino que ha pervivido desde los años de Di Núbila: Wolf, España y estudios posteriores publicados en el nuevo milenio con la investigación universitaria ya consolidada[2] priorizaron un enfoque que raramente trascendió las fronteras nacionales para pensar la dinámica del campo cinematográfico.

La relación entre el cine argentino y Hollywood que pretendo trabajar aquí ha quedado relegada al comentario lateral, a la referencia anecdótica o a una línea de investigación subsidiaria. De cierta manera, el impacto de Hollywood se dio por sentado y muchos aspectos se naturalizaron o no fueron tratados en profundidad. En el caso del importante libro de España, si bien es evidente la referencia al modelo hollywoodense en la formación de la industria local (de hecho el

[2]Con la investigación universitaria cada vez más consolidada surgieron importantes trabajos en torno al cine de la primera mitad del siglo xx: el estudio de Elina Tranchini (1999) sobre el criollismo cinematográfico, la historia político-económica de Horacio Campodónico (2005), el libro de Ana Laura Lusnich (2007) sobre el drama social-folclórico, el libro de Clara Kriger (2009) sobre cine y peronismo, y la historia del cine político y social editada por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009).

índice de la publicación está pensado de acuerdo con el sistema de estudios, géneros y estrellas) y la bibliografía sobre cine estadounidense está en la base de muchos de los capítulos, no aparecen perspectivas que permitan comprender al cine argentino en el marco general de una cultura global ni análisis específicos que expliquen cómo se tradujeron los movimientos migratorios y otros intercambios en las producciones del período.

Modernidad, cultura de masas y clasicismo

Considerando este breve panorama historiográfico, la aparición del trabajo de Matthew Karush (2013) sobre la cultura de masas argentina y la influencia del contexto transnacional fue un punto de partida fundamental en esta investigación. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* abrió un nuevo escenario para pensar cómo el cine argentino, en su misión de competir en el mercado de exhibición con los poderosos productos extranjeros, desarrolló "un estilo cinematográfico que combinaba elementos de Hollywood con un localismo autoconsciente" (2013, p. 26). Pero ¿qué características tuvo ese estilo llevado a cabo por los cineastas locales? ¿Qué fue lo que absorbieron de Hollywood y cómo lo tradujeron en términos visuales? ¿Todos lo hicieron de la misma manera? ¿La importancia de la cultura melodramática nacional subrayada por Karush funciona por igual en todas las apropiaciones genéricas realizadas por el cine argentino?

Por supuesto, dado que el abordaje de Karush se asienta en la historia social y asume una perspectiva culturalista, no tiene como propósito trabajar exclusivamente el campo cinematográfico, y mucho menos los vínculos estéticos o formales entre el cine argen-

tino y Hollywood; sino probar su hipótesis articuladora sobre el carácter clasista de la cultura de masas argentina como anticipación de lo que fue la cultura simbólica del peronismo. El cine argentino, según Karush, pese a la modernidad de los productos masivos internacionales con los que dialogaba, produjo discursos e imágenes que reafirmaban las ideas de autenticidad nacional y tradición popular. Si bien esta noción directriz se confirma al observar los contenidos y temas de ciertas películas, una lectura que también preste atención a los procedimientos formales y narrativos, y que tenga una mirada más amplia del campo cinematográfico y sus particularidades, estimula otras interpretaciones. Quiero decir: el cine, la radio, la industria discográfica y el teatro estaban íntimamente relacionados y todos formaban parte de un entramado sociocultural determinado, pero también el cine tenía su lógica interna y producía formas y visiones ambiguas; tal como intentaré discutir en los próximos capítulos.

Con todo, el libro de Karush, así como el de Cecilia Gil Mariño (2015) (que continúa su camino estudiando la configuración de la identidad nacional en el proceso de convergencia de medios de los años treinta), son trabajos claves para reposicionar la cultura de masas argentina en una tendencia modernizadora global. Ambos, además, reconstruyen esta experiencia a partir de dos antecedentes teóricos en los que quisiera detenerme de cara a algunos problemas que desarrollaré a lo largo del libro. Primero, Beatriz Sarlo (1988) y su ya clásico trabajo sobre la *modernidad periférica*, en el cual define a la cultura argentina como "cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas" (p. 28). El otro

antecedente, que me interesa particularmente, es el ensayo de Miriam Hansen (1999) sobre el *modernismo vernáculo* (*vernacular modernism*), el cual tiene algunos puntos de contacto con la propuesta de Sarlo y suelen citarse en conjunto, pero sus objetivos teóricos –y sus efectos al aplicarlo al contexto local– son muy diferentes. No solo porque el marco de referencia principal de la autora argentina es la literatura (y la vanguardia), sino porque el escurridizo pero desafiante concepto de Hansen discute con el concepto de *cine clásico* bordwelliano, redefine el lugar del cine dentro de las teorías de la modernidad y del modernismo y, como consecuencia, reformula los vínculos entre Hollywood y los cines nacionales al considerarlos parte de un movimiento común. En este sentido, es también una puerta de entrada interesante para preguntarse por el modo en que desde el campo de los estudios sobre cine hemos incorporado y naturalizado el término *cine clásico* según el libro de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger (1985), cuyo potencial crítico no ha perdido vigencia, pero necesita una recontextualización si se quiere pensar el cine argentino como *clásico*.

En "The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism", Hansen (1999) sostiene que el cine de Hollywood de la primera mitad del siglo XX "puede ser imaginado como una práctica cultural a la par de la experiencia de la modernidad, una suerte de modernismo de masas, producido industrialmente, *vernáculo*" (p. 65). En este sentido, hay dos grandes ideas –interrelacionadas– con las que polemiza a lo largo de su ensayo. Por un lado, se opone a la tradición crítica que separa al arte modernista (o al alto modernismo) de los productos de la cultura de masas; por otro lado, discute con el concepto de cine clásico según el modelo formalista y cognitivista de Bordwell, a partir del cual suele explicarse la popularidad a escala

mundial de la narración hollywoodense. Si Hollywood tuvo resonancia transnacional y jugó un rol fundamental en la constitución de los cines del mundo, no fue tanto por el carácter universal de su lenguaje visual, ni por una disposición biológica común a todos los espectadores, sino más bien porque las películas "ofrecieron algo así como el primer vernáculo global" (Hansen, 1999, p. 68), un tipo de discurso ordinario, cotidiano y traducible, que le dio sentido a los fuertes cambios de la modernidad.

¿Acaso no es el cine *clásico* también *moderno*? Esta inquietud es la que impulsa a Hansen a observar el desfase existente entre los valores asociados al *clasicismo* (universalidad, tradición, decoro, armonía, coherencia, transparencia, eficacia narrativa) y el *shock* (tecnológico, social, económico, cultural, perceptivo) que efectivamente produjo la *modernidad*, a la cual concibe como una experiencia histórica transnacional en la que el cine de Hollywood no solo tuvo un rol clave poniendo en imágenes su agitado devenir, sino que fue él mismo una expresión nodal de lo moderno. El concepto de *modernismo vernáculo*[3], entonces, incorpora los productos de la cultura de masas (entre ellos el cine clásico) a las teorías de la modernidad sin recaer en oposiciones binarias (cine de vanguardia, cine modernista, cine experimental versus cine de masas, cine popular, cine comercial); y, a su vez, comprende al cine de Hollywood más allá de su lugar de gestación, considerando que fue reelaborado, experimentado y consumido globalmente

[3]Hansen deja de lado el término *popular* (decide evitarlo por la sobredeterminación ideológica que conlleva) y habla del cine como una forma de modernismo *vernáculo* (porque remite a lo cotidiano, a un uso localizado del discurso, a la vez que implica ideas de circulación y traductibilidad). Para una definición más certera del concepto de *vernáculo* se puede consultar un texto posterior en el que realiza una etimología crítica (Hansen, 2009).

gracias a su capacidad para articular la experiencia moderna y para adaptarse a las inflexiones locales (o, si se quiere, a las modernidades periféricas). El monumental trabajo de Bordwell, Thompson y Staiger sigue siendo operativo para el análisis fílmico, pero Hansen está menos interesada en la eficacia narrativa y en la aparente estabilidad del sistema que en la manera en que el cine lidió con el nuevo *sensorium* moderno y los nuevos sujetos y subjetividades. Esta propuesta teórica que Hansen aplicó principalmente a cinematografías asiáticas (2000; 2009) puede ser útil para pensar, por ejemplo, cómo el cine argentino hizo un uso ingenioso de Hollywood y de sus géneros poniendo en escena problemáticas no resueltas en la sociedad argentina, vinculadas con el nuevo protagonismo y las nuevas demandas de las mujeres en la esfera pública y en la vida doméstica durante los años veinte y treinta. Un caso paradigmático es el de los roles activos que asumen los personajes femeninos en las comedias de Romero (objeto del capítulo IV), donde la comedia romántica norteamericana funciona como una suerte de mediación; pero esta reelaboración también es determinante en la obra de Mom (capítulo II) y Saslavsky (capítulo III).

Ahora bien, ¿cuáles son los límites de este marco conceptual para analizar en detalle el impacto de Hollywood? Desde la otra vereda, bajo el nombre de *modernity thesis*, David Bordwell (1997; 2005) y Charlie Keil (2004) han cuestionado esta tendencia crítica que desde los años ochenta viene estudiando las primeras décadas del cine a la luz de la modernidad en la tradición teórica de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin (cambios en la vida urbana, nuevas experiencias sensoriales, efectos de las nuevas relaciones sociales). La principal objeción consiste en la falta de precisión para relacionar un fenómeno tan amplio como el de la modernidad con las propiedades estéticas y

estilística del cine, el cual tendría su propia historia que no depende de manera directa de estos cambios contextuales. Si bien esta postura es atendible, como sostiene Ben Singer (2001), "no existe nada inherente a la '*modernity thesis*' que pudiera disuadir a los investigadores de continuar realizando una lectura minuciosa [*close-analysis*] de la historia del estilo cinematográfico [...] La '*modernity thesis*' antes que competir, se complementa con los abordajes de este tipo" (p. 128).[4] ¿Pero de qué manera complementarlos? ¿Cómo opera en el concepto crítico de modernismo vernáculo al nivel de las textualidades? La propuesta de Hansen es interesante para pensar determinadas figuraciones de la modernidad ya que pone en suspenso la armonía del modelo bordwelliano, pero es bastante imprecisa a la hora de llevarla al terreno del análisis textual, que en este trabajo es uno de los lugares principales donde me interesa investigar las negociaciones entre el cine argentino y Hollywood. El desafío planteado por Hansen, no obstante, puede ser complementado con otras revisiones más concretas que cuestionaron la aparente transparencia, linealidad y causalidad de la narración clásica atendiendo a las instancias emocionales y espectaculares que la formulación de Bordwell desatiende. Ambos aspectos son especialmente pertinentes para pensar el cine *clásico* argentino, en el que la presencia del componente musical-espectacular es clave y está directamente relacionada con el auge de la cultura de masas a nivel local.

A grandes rasgos, Hollywood, dice Bordwell (1985), elaboró sus historias según los siguientes principios: "Causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la

[4]Otro crítico con el que discute Bordwell es Tom Gunning, quien reconoce haber reformulado su postura a partir de las duras críticas de Bordwell (Gunning, 2006).

consecución de objetivos. La causalidad centrada de los personajes –es decir, personal o psicológica– es el armazón de la historia clásica" (p. 14). El problema de esta propuesta, como resume Keating (2006), reside en el énfasis en la narración lineal y en el concepto de *dominante*, heredado del formalismo ruso, mediante el cual se subordinan todos los otros elementos del sistema a la capacidad de la narración para organizar la historia. Para Bordwell los espectáculos musicales son digresiones, actos de virtuosismo o dispositivos de retardación, que detienen momentáneamente la progresión causa-efecto (Brown, 2016). En oposición a este modelo, varios autores[5] se han preguntado por la manera en que la narración hollywoodense combina el aspecto narrativo con las atracciones visuales y sonoras que intervienen en la construcción de toda película (espectáculos musicales, *gags* cómicos, horror, sexo, melodrama, y demás escenas de alta intensidad afectiva y emocional).

Este corrimiento del clasicismo bordwelliano, tal vez menos notorio en el cine de Hollywood donde la tradición teatral-espectacular popular ha sido invisibilizada (Altman, 1998), es evidente y mucho menos eludible en los inicios de la industria cinematográfica argentina donde el aspecto musical –el tango– adquirió un lugar central que no se moderó hasta los años cuarenta. Sin duda, los cineastas locales incorporaron velozmente el orden y la lógica de la narración hollywoodense clasicista descripta por Bordwell para construir historias cada vez mejor organizadas, pero también las integraron a otras formas espectaculares de la industria cultural que las audiencias locales demandaban, generando así un proceso de negociación entre la cultura de masas internacional y local. El alto grado de hibridación

[5] Altman (1989), Williams (1998), Keating (2006), Brown (2016), entre otros.

entre narración y espectáculo ha sido demostrado exhaustivamente por Alicia Aisemberg (2008) en su trabajo sobre lo que llama "sistema misceláneo de representación en los géneros populares". En este libro trabajaré algunos casos específicos en los que el cine argentino se apropió directa y explícitamente de Hollywood, pero el estudio de Aisemberg provee una revisión más amplia de los cruces entre el sainete criollo, el tango y el cine que exceden a mi investigación.

El cine clásico de Hollywood de Bordwell, Thompson y Staiger fue traducido al español en 1997 y sus ideas se expandieron rápidamente en los programas de estudio e investigación en Argentina. No es casual que el libro de Claudio España (2000a) llevara en su título el sintagma *industria y clasicismo*, cuyo segundo término no era comúnmente utilizado para referirse al período 1930-1960. En la introducción, España sostiene que el cine nacional recurrió a la

> transparencia en la imagen y en la narración: nadie, ubicado en el espacio de la creación, se interponía entre el espectador y la historia contada. La audiencia tenía abierto el ingreso en los films desde la trama y los personajes, sin interferencias artísticas ni veleidades de los directores. (2000a)[6]

La influencia de Bordwell (y de Noël Burch) es clara. No tengo la intención de cuestionar la importancia del trabajo de Bordwell, quien (con su libro en coautoría y otros trabajos posteriores) renovó la manera de comprender el cine insistiendo (a veces con demasiada vehemencia) en la importancia del análisis formal y en una perspectiva cognitivista; sino

[6]Aquí España sigue a Noël Burch y a su modo de representación institucional (MRI), un autor que está en la base del modelo de Bordwell.

más bien pensar cómo las lecturas que se hicieron de él crearon sentidos comunes. En el cine argentino, las *performances* sonoras y visuales fueron más que un accesorio virtuoso o un atractivo prescindible, funcionaron como un núcleo a la vez narrativo y afectivo sin el cual sería imposible comprender muchos de los filmes de los años treinta.

Un buen ejemplo es el de *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) que, como analizaré en el capítulo III, narra un melodrama de madre de inspiración hollywoodense, pero la interpretación musical final dispara la temporalidad en múltiples direcciones en una escena intensamente emocional en la que el decoro clasicista no es una de sus características. Como advirtió Saslavsky, quien inicialmente se negaba a incorporar la música popular a sus películas, a través del tango era posible integrar a Hollywood por otros medios. En el cine argentino, el clasicismo hollywoodense (que ya era moderno) y las formas de la modernidad local encontraron una convivencia particular que el análisis textual, siempre arraigado fuertemente en el contexto, puede desentrañar.

Transnacionalismo en los cines clásicos latinoamericanos

Si bien los estudios comparados y las historias transnacionales han ganado notoriedad en la producción académica sobre cine, a la hora de estudiar el cine latinoamericano existió una predilección por enfocarse en los años sesenta o en la inmediata contemporaneidad. Ya sea, en el primer caso, por la productividad y comunión estético-política del nuevo cine latinoamericano; o, en el segundo caso, por el inédito grado de circulación de películas latinoamericanas gracias a la masificación, la institucionalización y la función legitimadora del circuito de festivales internacionales. En cambio, los cines clásicos quedaron

relegados a una perspectiva predominantemente nacional cuando, por el contrario, las industrias cinematográficas iberoamericanas de Argentina, México y España (y en menor medida Brasil), entre los años treinta y los cincuenta, formaron parte de un red que excedió los límites nacionales tanto a nivel intrarregional (se realizaron coproducciones, hubo frecuentes migraciones de artistas y técnicos, y se configuraron imaginarios e identidades compartidos por una audiencia común) como en el vínculo con Hollywood. En línea con Paulo Paranaguá (1984; 2003) y Ana López (2012), quienes tempranamente propusieron abordajes por fuera de los marcos nacionales, en los últimos tiempos fueron apareciendo publicaciones con enfoques tanto comparatistas, donde se leen procesos compartidos entre países, como transnacionales, donde el mapa cinematográfico imaginado se ubica "sobre el nivel de lo nacional pero debajo de lo global" (Ďurovičová, 2010). Lo *trans* no diluye la dimensión nacional en una falsa globalidad ni borra las particularidades de lo local, más bien indaga en la intersección –desigual, conflictiva– de las culturas cinematográficas. Ciertamente, el término *cine transnacional* corre el riesgo de desembocar en una definición imprecisa y generalista: dado que el cine desde su nacimiento se irradió globalmente, cualquier fenómeno cinematográfico puede ser adjetivado como *transnacional*. Su operatividad surge cuando se lo utiliza como una herramienta crítica para explorar nuevos significados sobre lo ya conocido y armar nuevos mapas y genealogías con aquello que la historiografía tradicional ha dejado de lado porque no pudo clasificarlo. Algunos trabajos recientes en este sentido son la obra colectiva de Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (2017), que trabaja múltiples conexiones cinematográficas entre Argentina y México; la de Rielle Navitiski y Nicolas Poppe

(2017), que desde el concepto de *cultura cosmopolita* aborda algunas relaciones del cine latinoamericano con Hollywood y el modernismo internacional; la de Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (2019), cuyo objeto es la diáspora de música, intérpretes y realizadores españoles y argentinos; y el libro de Cecilia Gil Mariño (2019), que analiza los usos de lo nacional en las cinematografías de Argentina y Brasil en un proceso en el que también intervinieron las versiones exóticas de latinoamericanidad construidas por Hollywood.

Un terreno privilegiado para leer la circulación de influencias audiovisuales es el de los géneros, y cada vez más los estudios sobre las formas narrativas de la era industrial tienden a poner en el centro de sus análisis no solo el evidente vínculo con el cine norteamericano, ya presente en los libros de Wolf (1992) y España (2000a), sino también cómo funciona hacia el interior de los textos y cuál es el sentido de esa adaptación o apropiación. En esta dirección, Alejandro Kelly Hopfenblatt (2019) trabajó la influencia de la comedia sofisticada norteamericana en la comedia burguesa argentina de los años cuarenta; Román Setton (2015a; 2015b; 2017) exploró el cine policial criollo y sus intercambios con las películas de *gangsters* y el *film noir*; y Gonzalo Aguilar (2009) analizó cómo Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat reinterpretaron el *western*. Si bien en mi trabajo no abordo exhaustivamente los géneros cinematográficos, en los capítulos dedicados a Mom, Saslavsky y Romero, el policial, el melodrama y la comedia, respectivamente, ocupan un lugar central para entender cómo los directores argentinos absorbieron el cine de Hollywood y cuál fue el resultado de ese cruce. Los tres operaron sobre las sintaxis introduciendo, en todos los casos, el tango; así como también demostraron una profunda cultura cinematográfica (incluso cinéfila) que en Mom

y Saslavsky, en particular, había sido cultivada en sus años de cronistas, cuando reseñaban películas a diario. Aunque Romero no participó de los círculos intelectuales porteños ni fue crítico cinematográfico como ellos, e incluso su filmografía ha sido caracterizada como localista frente a una supuesta extranjerización de Saslavsky (dos simplificaciones que exponen los límites de pensar según marcos nacionales estrictos), nunca concibió al cine de Hollywood como un objeto extraño ni amenazante, por el contrario, se lo apropió creativamente.

Pero el impacto de Hollywood no se tradujo solo en cruces estéticos motivados por una cultura audiovisual global. El crecimiento de las industrias cinematográficas en Latinoamérica coincidió con la aparición del cine sonoro, un cambio tecnológico que trajo nuevas problemáticas estéticas y comerciales en torno a las lenguas y que produjo múltiples desplazamientos de técnicos y artistas alrededor del mundo. Los grandes estudios (Paramount, MGM, Warner, Universal, Fox, Columbia), temerosos de perder el mercado internacional ante la aparición del cine sonoro, comenzaron a producir películas en distintos idiomas, entre ellos el español.[7] El experimento, salvo algunas excepciones, tuvo muchos problemas para desarrollarse a largo plazo y se extinguió hacia fines de la década de los treinta.[8] Como ha seña-

[7]Sobre la producción de Hollywood en español véase Heinink y Dickson (1990), D'Lugo (2010), Jarvinen (2012), De las Carreras y Horak (2019). Para un panorama global de este proyecto de producción véase Vincendeau (2012).

[8]Distinto fue el caso de las películas protagonizadas por Gardel producidas por la Paramount, con las que el público argentino se identificó inmediatamente ya que existía una afinidad estética y afectiva previa. Estos musicales convirtieron al cantor de tango en una estrella cinematográfica internacional. Marvin D'Lugo (2007), Nicolas Poppe (2012), Pablo Piedras y Lucía Rodríguez Riva (2019) han analizado estas películas considerando que se desenvolvieron en el cruce de un cine y una cultura auditiva transnacional.

lado Marvin D' Lugo (2010), uno de los errores de Hollywood fue concebir a la transnación hispánica meramente como una estrategia de *marketing*, una comunidad regional de consumidores homogénea, sin diferenciar las particularidades locales, regionales y las variaciones del español. Aun así, durante este breve período Hollywood necesitó personal que hablara el idioma y, con mayor o menor éxito, distintos pioneros de las industrias cinematográficas de Argentina, México y España hicieron sus primeros pasos gracias a este extraño contexto de producción. Si bien para el caso de México y España las listas son más grandes, los argentinos –o extranjeros que luego pasaron por el país– son figuras centrales de los primeros tiempos: Arturo S. Mom y Luis Saslavsky viajaron a Los Ángeles como periodistas, pero luego intentaron insertarse en este tipo de producciones; allí también los cineastas chilenos Carlos Borcosque y Tito Davison filmaron películas en español antes de llegar a la Argentina; y Manuel Romero, Daniel Tinayre y Adelqui Millar hicieron sus primeros pasos cinematográficos en Joinville, la unidad de producción de Paramount en las afueras de París (Hugo Fregonese también estuvo en Los Ángeles, estudiando cine, hacia fines de los años treinta, pero no consiguió trabajó; y en Argentina recién codirigió su primera película en 1945). Estas trayectorias están prácticamente inexploradas. Es cierto que el desempeño de los argentinos en particular fue casi irrelevante y fueron más bien historias de fracasos, sin embargo, el contacto con Hollywood se produjo inmediatamente antes de que incursionaran como realizadores y merecen ser reconstruidas ya que ayudan a comprender más acabadamente los orígenes diversos de la industria local.

No incluí a John Alton en esta mención, quien también estuvo en Joinville, porque pertenece a otro grupo: aquellos técnicos con algún

grado de formación que encontraron en Argentina una oportunidad para desarrollarse profesionalmente. Todavía más, muchos de ellos fotografiaron algunas de las películas más importantes de la historia del cine argentino. Aparte de Alton, austrohúngaro formado en Hollywood, se destacaron: Bob Roberts y Paul Perry (Estados Unidos), Adolf Schlasy (Austria), Américo Hoss (Hungría), Francis Boeniger (Suiza), José María Beltrán y José Suárez (España), Gerhard Huttula y Pablo Tabernero (Paul Weinschenk) (Alemania); y otros como Gumer Barreiros (España) y Humberto Peruzzi (Italia) que ya estaban aquí desde la década de los veinte. Al desconocimiento que hay sobre los movimientos migratorios, en este caso, se le suma lo poco que se sabe sobre los roles técnicos en la industria cinematográfica argentina. En el capítulo I intentaré, a partir de Alton, abordar ambas cuestiones. La particularidad de su caso tiene un interés adicional ya que en los años cuarenta logró reinsertarse en Hollywood e incluso, ganar un Oscar. En este sentido, si bien la influencia de Alton en el cine argentino fue fundamental, el estudio de sus años de formación en Argentina (completamente ignorados por los críticos norteamericanos y europeos que analizaron sus famosos *film noirs*) permite observar que la influencia también se produjo en el sentido inverso: en un contexto de producción, sin duda, periférico y reducido aprendió muchos procedimientos estéticos que luego aplicó al regresar a Estados Unidos.

En otro orden, no deja de ser llamativo que mientras el impacto de Hollywood en el cine argentino, es decir, la relación cine-cine, fue poco estudiada, la relación cine-literatura estimuló muchas investigaciones en la crítica literaria y demostró ser un tópico nodal para comprender las dinámicas del campo literario y los procesos creativos en

los años veinte.[9] El cine de Hollywood, como dispositivo tecnológico y como generador de poderosas ficciones, fantasías y afectos, alteró el imaginario literario de una gran cantidad de escritores que incorporaron ese universo visual y narrativo. Es sabido que Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Nicolás Olivari, entre varios otros, tuvieron una íntima relación con el cine. Por eso, no volveré sobre estas figuras profusamente analizadas, sino que, en el capítulo II, tomaré al olvidado Arturo S. Mom. Este director, crítico y escritor, hoy fuera del canon literario, en 1927 escribió un libro de cuentos –*La estrella polar* (1927)– plenamente atravesado por el universo cinematográfico, en el que anticipó elementos vinculados a su etapa como realizador. El rescate de su figura permite analizar el circuito literatura-cine y la pregnancia del imaginario hollywoodense desde otra perspectiva.

Desde la década del veinte, Hollywood dominó las pantallas locales[10] y fue la primera fuente de formación cinematográfica entre intelectuales, críticos y artistas, pero no significó para todos lo mismo,

---

[9]Dámaso Martínez (1997), Sarlo (2004), Utrera (2009, 2010), Ferreira y González Estévez (2014), sobre Horacio Quiroga; Mizraje (2000), sobre Nicolás Olivari; Aguilar y Jelicié (2010), sobre Jorge Luis Borges; Fontana (2009), sobre Roberto Arlt; Mancini (2014), sobre Adolfo Bioy Casares; Paz Leston (2015), sobre Victoria Ocampo; Ansolabehere (2018), sobre Homero Manzi; Viñas (2005), Borge (2005, 2008) y Gárate (2017) abordaron el tema tomando varios autores, no solo argentinos, y también se ocuparon de los cronistas de Hollywood.

[10]En 1922 Argentina estaba entre los cinco importadores más importantes de películas estadounidenses y en 1926 escaló hasta el segundo lugar (después de Australia) (Thompson, 1985, p. 139). Los estudios norteamericanos, que inicialmente tuvieron representantes locales para distribuir sus películas (Max Glücksman y la Sociedad General Cinematográfica), pronto instalaron sus propias filiales, casi todas durante los años veinte: Fox en 1916, Universal Pictures en 1921, United Artists en 1922, Paramount en 1925, Metro Goldwyn Mayer en 1927, Warner Bros en 1930, Columbia en 1931, RKO en 1934 y Republic Pictures en 1936 (España, 2000b, p. 150).

especialmente en un período marcado por una "creciente ola de ansiedad nacionalista" (Karush, 2013, p. 175). En los años treinta, "en el contexto de la crisis económica, de los gobiernos de la oligarquía corrupta y del incremento de la legitimidad internacional de las ideologías antiliberales y estatizantes, un nuevo movimiento nacionalista fue ganando un lugar en Argentina" (2013, p. 174). Si hasta aquí he mencionado casos en los que el transnacionalismo es más o menos evidente, también es necesario preguntarse qué sucede con aquellos discursos alineados explícita y programáticamente con el nacionalismo. La revista *Cinegraf*, dirigida por Carlos Pessano y cercana a las ideas del nacionalismo católico conservador, es un escenario predilecto para leer la recepción selectiva de Hollywood que hicieron estos grupos ideológicos y las distintas encrucijadas en las que se vieron inmersos cuando imaginaron un rígido proyecto para la joven industria nacional (la cual intentó orientar desde el primer número). Según la ocasión, Hollywood podía ser un lugar moralmente cuestionable, una amenaza para el cine argentino o un modelo fascinante para imitar. ¿Hasta dónde, entonces, era viable y verosímil el reclamo de autenticidad nacional? Esta pregunta, que en el caso de *Cinegraf* (motivo del capítulo V) encontró su formulación más explícita dada la relación paradojal que mantuvo con el cine (imaginaba una industria nacional fundada en valores tradicionalistas y esencialistas y, a la vez, tenía sus páginas dominadas por todo el universo simbólico hollywoodense), fue en verdad una preocupación recurrente en diversos sectores del campo cinematográfico y, por lo tanto, es un vector de análisis que atraviesa todo el libro. Una de las grandes virtudes del cine argentino de los años treinta consiste en que, gracias a su capacidad y maleabilidad para integrar un fenómeno de masas internacional como

Hollywood con las prácticas de la cultura local, logró desestabilizar aquellos discursos que intentaron infructuosamente pensarlo bajo binomios esencialistas: lo cosmopolita y lo nacional, lo culto y lo plebeyo, lo auténtico y lo extranjerizante, lo elitista y lo popular.

Por último, y en este sentido, habría que decir también que la influencia del cine norteamericano en Argentina excede la tentación de ser pensada en términos de imperialismo o colonialismo cultural (lo cual no implica omitir las prácticas agresivas mediante las que Hollywood presionó al mercado de exhibición local). Su expansión –decisiva, pero no necesariamente digitada ni unidireccional– se enmarca más bien dentro del fenómeno denominado *americanización* o, para el caso, *hollywoodización*. Término que pone el "énfasis en el papel activo de las sociedades receptoras y en la multidireccionalidad de los intercambios" (Barbero y Regalsky, 2003, p. 10). Si Hollywood, entonces, se conformó como un núcleo especialmente productivo durante la primera etapa del cine argentino sonoro que impactó en las producciones estéticas, la formación de espectadores, la organización de la industria, los imaginarios y la crítica, y su recepción configuró un entramado complejo de reelaboración e hibridación de formas locales y foráneas; es necesario insistir en una lectura transnacional del fenómeno cinematográfico para comprender el aporte de los profesionales extranjeros, los viajes de los directores locales, las reapropiaciones genéricas del medio y los ajustes de las corrientes nacionalistas vernáculas frente a un consumo de masas internacionalizado. Este fenómeno multicausal es el que analizaré en las próximas páginas.

***

La elección del arco temporal 1933-1942, correspondiente a la primera etapa del cine sonoro, me provee un marco de trabajo lo suficientemente coherente para dar cuenta del problema que voy a abordar en las siguientes páginas, pero la necesidad metodológica de contextualizar el estudio en un período abarcable no puede omitir el desfase inevitable con el modo en que se desarrollan los procesos históricos y la historia del cine en particular. Si bien el año 1933 responde a un consenso historiográfico en torno al hito fundacional que marcaron los estrenos de *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), lo concibo como un inicio laxo para los fines de esta investigación. Alton llegó a Buenos Aires en 1932 luego de moverse por distintas partes del mundo y su primera participación en el cine argentino fue justamente en *Los tres berretines*; pero uno de mis propósitos es atender a los desplazamientos migratorios y a las influencias estéticas, por eso considero importante detenerme en su trayectoria previa fuera del país. Asimismo, el efecto que tuvo el imaginario hollywoodense en varios pioneros del cine argentino ya venía configurándose desde los años veinte y es necesario tenerlo en cuenta a la hora de trabajar con la década posterior, tal como lo prueba el caso de Mom con sus cuentos cinematográficos y su trabajo como cronista viajero, anteriores a su debut como director.

En el otro extremo, el año 1942 suele destacarse como un límite no solo porque la industria alcanzó su pico de producción con cincuenta y seis películas (en 1939 ya había llegado a cincuenta), sino también porque tocó un techo. En 1943 el número cayó a treinta y seis y en 1944, a veintiséis. La causa principal fue la cuota de exportación de

película virgen que impuso Estados Unidos como reprimenda por la posición neutral de Argentina en la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, esta acción y el contexto geopolítico también desnudaron las limitaciones de una industria con serios problemas de organización y financiamiento para sostenerse.[11] Más allá de este acontecimiento que marcó un quiebre a nivel estructural, en lo que respecta al tema de este libro la década de los cuarenta presenta otros problemas que no habilitan una lectura en continuidad. Sin duda, la influencia de Hollywood en la cinematografía argentina siguió teniendo un efecto ineludible durante todo el período industrial y después, pero en la primera etapa del sonoro se dieron algunas cuestiones distintivas. Primero, nunca volvieron a producirse tantos viajes e intercambios entre Hollywood y el cine argentino ya que los nuevos artistas y técnicos de la industria local podían ser formados por la primera generación. Segundo, este fue un momento de génesis y vertiginosa consolidación de la joven cinematografía, en el que la pregunta por el significado y el destino del *cine nacional*, presente no solo en los debates críticos, sino también en las películas, adquirió un protagonismo excepcional. Tercero, el encuentro del estilo hollywoodense con el tango y la cultura popular de los años treinta produjo cruces estéticos originales e imprevisibles que, inevitablemente, mermaron con el *aburguesamiento* temático de los años cuarenta. Y cuarto, los protagonistas de este período, salvo Saslavsky (quien de todas formas se exilió en 1949), no participaron o

[11] Todavía hace falta una historia económica del cine argentino que investigue la crisis de la industria en profundidad. Sobre estos años véase la temprana tesis doctoral de Garate (1944), Schnitman (1979), Campodónico (2005) y Gil Mariño (2019). Con relación al rol del cine argentino durante la "política del buen vecino" véase Falicov (2006). El nuevo vínculo de la industria con el Estado a partir de 1943 ha sido analizado por Kriger (2009).

no lograron adaptarse a la segunda etapa del sonoro y a los cambios en la sociedad. Alton volvió en 1939 a Estados Unidos; Mom dirigió y escribió muy pocas películas; Pessano dejó de ser una voz de autoridad; y Romero, que en 1942 había realizado una de sus obras más arriesgadas y estimulantes, *Elvira Fernández, vendedora de tienda,* luego repitió viejas fórmulas que ya no funcionaron con la misma eficacia.

Dado que este libro estudia la manera en que Hollywood se irradió sobre el campo cinematográfico argentino en múltiples sentidos, la disposición de los capítulos no responde a un orden cronológico y algunos temas, protagonistas y procesos pueden cruzarse, superponerse o reaparecer desde otro enfoque. El formato no lineal prioriza la formación de nudos críticos antes que un relato exhaustivo e informativo de todo el período y, por lo tanto, el recorte elegido seguramente deja de lado otros asuntos y abordajes posibles. La elección de los cinco casos específicos que ocupan cada capítulo (John Alton, Arturo S. Mom, Luis Saslavsky, Manuel Romero, *Cinegraf*) tiene como objetivo profundizar en una zona de contacto entre dos cinematografías que siempre se asumió como evidente –nunca se ha negado la influencia de Hollywood–, pero que en pocas ocasiones se indagó en su funcionamiento.

| CAPÍTULO I |

John Alton: escala en Buenos Aires

John Alton está inevitablemente asociado al *film noir.* Si bien a lo largo de los años cuarenta y cincuenta trabajó como director de fotografía en Hollywood iluminando distintos géneros, entre 1947 y 1955 participó de un conjunto de películas[12] en las que llevó al límite las convenciones del sistema de iluminación clásico y por las que hoy es reconocido como uno de los grandes fotógrafos de la historia del cine. En esos trabajos hundió las imágenes en la oscuridad de manera sistemática, con sombras de una intensidad tal que lo convirtieron en el fotógrafo *noir* por antonomasia. El particular estilo visual de Alton (claroscuros, alto contraste, marcada profundidad de campo y composiciones descentradas), comúnmente asociado con el expresionismo alemán, ha sido uno de los argumentos al que apelaron distintos historiadores revisionistas para revertir la idea demasiado simplista de que el *film noir* tuvo una influencia directa de esa tradición estética germana.[13] Alton había nacido en el Imperio austrohúngaro, pero desde muy joven, a comienzos de la década de los veinte, ya estaba trabajando en Los Ángeles. Es decir, era producto de una educación profesional en la industria de Hollywood.

[12]*T-Men* (Anthony Mann, 1947), *Raw deal* (Anthony Mann, 1948), *He walked by night* (Anthony Mann y Alfred L. Werker, 1948), *Reign of terror* (Anthony Mann, 1949), *The crooked way* (Robert Florey, 1949), *The Big combo* (Joseph H. Lewis, 1955), entre otras.

[13]Entre los críticos con una mirada revisionista sobre el *film noir* se encuentran Marc Vernet (1993), James Naremore (1998), Thomas Elsaesser, (2000), Patrick Keating (2010), y Alastair Phillips (2013).

Curiosamente, lo que la crítica norteamericana y europea parece omitir, o apenas menciona, es que Alton estuvo en Argentina entre 1932 y 1939, y aquí fotografió dieciocho películas.

A simple vista, podría decirse que Alton le dio mucho más al cine argentino que lo que el cine argentino le dio a Alton. Estuvo en el país desde 1932, realizó una de las dos obras fundacionales del cine sonoro –*Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933)– y trabajó para las dos grandes productoras de la cinematografía nacional –Lumiton y Argentina Sono Film–, donde, además de desempeñarse como fotógrafo, participó en el armado y la dirección técnica de los estudios. Sin embargo, considerando que nunca antes había logrado asentarse como director de fotografía, el cine nacional también significó para Alton un momento clave en su vida ya que fue el lugar que le permitió concretar las primeras experiencias cinematográficas con una iluminación plenamente de su autoría y desarrollar un estilo visual personal. Además, gracias al trabajo realizado durante estos años, la American Society of Cinematographers lo incorporó como miembro de la organización en 1937 cuando todavía estaba en Argentina.

En la primera parte de este capítulo, me referiré a algunas cuestiones relacionadas con la biografía de Alton, marcada por una fuerte cultura viajera. A diferencia de muchos otros extranjeros que llegaron al cine argentino escapando de los totalitarismos europeos, Alton ya venía moviéndose por el mundo por razones laborales o, según sus palabras, "por esta inclinación nómade que me asiste, que me asistirá siempre... de gaucho no más" (*Cine Argentino*, abril, 1939, p. 31). Lejos de ser un caso aislado, su desembarco fue el primero de una larga lista de fotógrafos que arribaron al país[14], lo cual incentiva a leer la

[14]La cultura migrante del cine argentino (y del país en general) fue tal que se dio el insólito

conformación del cine argentino desde una perspectiva que ponga el foco en las trayectorias individuales de estos técnicos. Alton ha dejado algunas crónicas de sus viajes en la revista *International Photographer*, publicada por el gremio al que pertenecía (compuesto por fotógrafos, camarógrafos y otros roles técnicos). Estas notas, además de brindar datos que permiten reconstruir su vida, dan cuenta de una mirada muy perceptiva sobre los problemas y las perspectivas de crecimiento que tenía el cine sonoro argentino de los primeros años.

En la segunda parte, desarrollaré la experiencia de Alton en SIFAL (Sociedad Industrial Fotográfica Argentina Ltda.), la productora creada por Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, donde fotografió las dos primeras películas con las que estuvo verdaderamente conforme. Si bien suele proponerse a *Los tres berretines* y a *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) como las obras fundantes del cine argentino industrial, me gustaría pensar a las producciones de SIFAL como una segunda fundación maldita. Las dos películas fracasaron comercialmente, la prensa las cuestionó, y ambos directores las recuerdan como un frustrado primer paso. Aun así, el cine argentino nunca había alcanzado el grado de sofisticación visual que logró SIFAL (incluso es difícil volver a encontrarlo en películas posteriores). Este aspecto fue el único elemento que valoró la crítica del momento, y en la historiografía del cine nacional ambas obras aparecen como raras excepciones sin recibir demasiada atención. Probablemente, obturadas por el peso y la pregnancia de la cultura popular local que se impuso en la década

caso de un judío como Alton fotografiando una película de Gerhard Huttula –*Compañeros* (1936)–, un alemán que inicialmente había llegado a la Argentina para filmar un documental de propaganda nazi. Véase la lista completa de fotógrafos citada en la introducción.

de los treinta –que SIFAL buscó evitar y contrarrestar explícitamente–, las películas del proyecto cosmopolita que ensayaron Saslavsky y Zavalía fueron demasiado lejos. Sin embargo, Alton encontró allí un lugar donde expresarse plenamente.

Se conoce poco sobre la historia y la estética de la dirección de fotografía (así como de otros roles técnicos) en el cine clásico nacional. Y, a pesar de la importancia que tuvo Alton en particular en la consolidación de la cinematografía industrial argentina, existe escasa bibliografía sobre el tema.[15] Muchas veces se ha repetido un lugar común que dice que la fotografía cinematográfica local tuvo una amplia corriente expresionista, basado en la inmigración de algunos fotógrafos centroeuropeos. Esto supone dos cosas: por un lado, que todos los alemanes o austrohúngaros que vinieron a la Argentina habían trabajado previamente en esa tradición, lo cual no ha sido así (ni Huttula, ni Tabernero, ni Schlaszy lo hicieron); y, por otro lado, que todo claroscuro o efecto sombrío es una técnica expresionista. Comúnmente la asociación viene en este sentido ya que algunos policiales argentinos presentan una iluminación de alto contraste típica del género. Pero esta clase de iluminación no tiene como referencia el expresionismo alemán, sino el cine policial de Hollywood que ya desde la década de 1910 venía desarrollando efectos lumínicos de este tipo, y que el cine argentino intentó imitar. Este fue el gran modelo en el que se inspiraron productores, directores y fotógrafos. Alton, formado en Ho-

[15]Hasta la aparición del artículo de Nicolas Poppe (2017), quien realiza breves análisis formales focalizados en escenas específicas de gran parte de las películas en las que participó Alton, en los estudios sobre cine argentino no existían trabajos en torno a la fotografía cinematográfica que abordaran el tema en profundidad (solo algunos artículos cortos o generalistas: España [1983; 2000], Goity [2000a; 2000b; 2000c], Teyssié y Rizzi [2008]).

llywood y poniendo a prueba sus conocimientos en Argentina, fue el que dio el primer gran paso en la modernización estética y técnica para competir en el mercado cinematográfico y quien pudo haber transmitido su saber a fotógrafos locales.[16]

De gaucho no más: viajes, crónicas y traducciones

En el número de junio de 1932, la revista *International Photographer* anunciaba que John Alton se encontraba en Argentina luego de haber firmado un contrato por seis meses con Enrique Telémaco Susini, presidente de los Estudios Lumiton. Si bien Alton se quedó en el país hasta el año 1939, en ese momento, sus colegas que leían esta publicación gremial pudieron haber interpretado la noticia como un movimiento natural en la vida de un camarógrafo viajero.[17]

La biografía de Alton, ya sea por razones políticas, familiares o laborales, está marcada por un fuerte carácter nómade. Los desplazamientos del fotógrafo por el mundo, previos a su arribo a Buenos Aires, lo ubican en una cantidad insólita de países. Nació como Johann

[16]En 1939, la revista *Cine Argentino* publicó durante cinco números una larga entrevista al pionero José A. Ferreyra donde repasa la historia del cine nacional desde 1915. Sobre Alton dice que fue "un iluminador al que se le debe mucho" y que "su aporte profesional resultó valioso. Los criollos, buenos alumnos siempre, aprendieron de inmediato los conocimientos que él traía y los aplicaron con éxito" (*Cine Argentino*, noviembre, 1939). El director de fotografía Antonio Merayo, que fue su *cameraman* en *Amalia* (Luis Moglia Barth, 1936), recuerda: "Alton me apreciaba mucho porque yo era un muchacho muy entusiasta cuando empecé a hacer la cámara [...] Era un tipo muy audaz. Hoy vemos una película suya de aquella época y, por su factura técnica, comprobamos que tenía gran sentido de la luz (en Calistro *et al.*, 1978, p. 186).

[17]En Argentina, la primera noticia sobre Alton la aportó Susini, presidente de Lumiton, cuando anunció al diario *La Nación* las nuevas estrellas para el teatro Odeón y la llegada de "un excelente operador, llamado Alston [sic]" (España, 2000c, p. 220).

Jacob Altmann el 5 de octubre de 1901 en la ciudad de Sopron, Hungría, pero lleva en su nombre la marca de movimientos migratorios que lo preceden. El apellido Altmann había mutado en Alton antes de que John naciera, cuando su padre, Sam Altmann, emigró a los Estados Unidos en la década de 1880. Pero Sam regresó a Europa y restableció la forma alemana del apellido con la que nació su hijo.[18] Hacia el año 1918, en un contexto de posguerra, con pocas perspectivas de crecimiento profesional y fascinado por las historias sobre América que había escuchado de su padre, John decidió viajar a Nueva York. Estudió química fotográfica, consiguió un primer trabajo en Cosmopolitan Studios y luego pasó a los laboratorios que Paramount tenía en Long Island. Finalmente, en 1924 atravesó el país y se trasladó a Los Ángeles para trabajar en los laboratorios de la Metro-Goldwyn-Mayer. Este fue un momento de formación crucial para Alton, donde adquirió experiencia en distintos departamentos técnicos hasta lograr el puesto de asistente de cámara, es decir, donde incorporó los conocimientos de un técnico forjado en la industria de Hollywood. Sin embargo, en su primera etapa en Estados Unidos nunca ejerció roles principales como el de operador de cámara o director de fotografía.

[18]Los datos de este período de la vida de Alton los tomo del estudio introductorio a la reedición de su libro *Painting with light*, escrito por Todd McCarthy (1995), la biografía más exhaustiva al día de hoy. Su figura pareciera estar *en tránsito* incluso para la historia del cine norteamericano. Después de que Alton abandonara su carrera como fotógrafo en 1966, se convirtió en un personaje casi inhallable y recién reapareció públicamente en 1993, cuando McCarthy logró acercarse a él y entrevistarlo. Otra faceta escurridiza en la vida de Alton es su relación con la American Society of Cinematographers, repleta de vaivenes desde que fue recomendado para ingresar en 1937. Esto aparece bien documentado en un artículo de John Bailey (2013) publicado en tres partes en el blog de la asociación.

Antes de llegar a la Argentina, entre 1928 y 1932, Alton hizo un largo rodeo por el mundo. Primero como camarógrafo de exteriores para distintas productoras y luego como supervisor del departamento de cámara en los estudios que Paramount tenía en París, destinados a producir las *multiple language versions*. Ante la aparición del cine sonoro, Hollywood comenzó a realizar versiones en distintos idiomas de una misma película con el fin de contrarrestar el efecto negativo que podían traer las barreras idiomáticas en los mercados internacionales. En algunos casos, como el de MGM, convocaron a directores, guionistas y actores extranjeros a sus estudios en Los Ángeles; en otros, como el del ambicioso proyecto de Paramount, el negocio se trasladó a Europa (Vincendeau, 2012). Por esos años, lejos de Estados Unidos, Alton comenzó a escribir las primeras colaboraciones para *International Photographer*, en las que desarrolló sus experiencias como viajero. Considerando el conflictivo entramado de lenguas que vivía el nuevo cine sonoro, no llama la atención que un fotógrafo errante y políglota como él narrara episodios con el foco puesto en la dificultad para comunicarse. En el primer texto (Alton, mayo, 1930), por ejemplo, cuenta un hecho absurdo donde el director pierde a todo el equipo de filmación en el desierto por haber leído mal un mapa. En la segunda entrega (Alton, enero, 1931), ya en el tono autobiográfico que luego tendrían las crónicas desde Buenos Aires, relata un episodio más personal. La historia sucede en Estambul, donde Alton se encuentra filmando imágenes de mezquitas destinadas a *Der mann, der den mord beging* (Kurt Bernhardt, 1931), una producción alemana reversionada en tres idiomas,[19] pero en el texto la película pasa a un segundo plano.

[19]Esta película es un buen ejemplo de las derivas de este tipo de producciones. Kurt Ber-

Es su último día –antes de emprender viaje hacia Siria, Jerusalén y Egipto– describe una ciudad caótica y repleta de nacionalidades. Le hablan en una lengua que no comprende y dice no haber conocido a ninguna mujer en los últimos tres días. Entonces, relata un encuentro amoroso entre él y una mujer turca "de ojos negros como diamantes". Si por convención la literatura autobiográfica está poblada de escenas de lectura, Alton, como trabajador de la industria del cine, se representa a sí mismo según el lenguaje que conoce: una persecución cinematográfica. Bajo el subtítulo "Creando suspenso", intercambia miradas con la mujer, atraviesa calles misteriosas, se cruza con marineros borrachos y describe paisajes exóticos. Cuando finalmente alcanza a la mujer, ella le sonríe en silencio. No sabe en qué lengua comunicarse, prueba en francés, alemán, húngaro y ruso hasta que harto le pregunta en qué idioma habla. Finalmente, ella le contesta: inglés.

La trashumancia y el poliglotismo de Alton parecen condensarse en el apodo con que se conocía a los estudios de Paramount en Joinville: Babel-sur-Marne (Babel sobre el río Marne, su ubicación). A Joinville se lo bautizó así no solo porque algunas de sus películas podían contar con un número irrisorio de versiones múltiples en diversos idiomas (¡o incluso ser obras únicas pero políglotas!),[20] sino también

nhardt dirigió la versión francesa –*L'homme qui assassina* (Kurt Bernhard, Jean Tarride, 1931)– con otros actores, producida por la misma compañía alemana –Terra-Filmkunst– pero en asociación con Les Établissements Braunberger-Richebé. Probablemente, Paramount vio un negocio en esa película y, sobre el mismo guion y con los mismos escenógrafos, produjo una versión en inglés –*Stanboul* (Dimitri Buchowetzki, 1931)– y una versión en español –*El hombre que asesinó* (Dimitri Buchowetzki, Fernando Gomis, 1931)–.

[20]Alton fotografió (no está claro si de manera parcial o total) *Les Nuits de Port-Saïd* / *Die Nächte von Port-Said* / *Las noches de Port-Said* (Leo Mittler, 1932), hoy considerada perdida. En la película, cuya historia sucede en la ciudad portuaria de Port Said, partici-

porque los artistas y técnicos que transitaban los estudios formaban una comunidad verdaderamente cosmopolita. Mientras Hollywood y las cinematografías nacionales buscaban ofrecer a los espectadores del mundo la posibilidad de que sus ídolos de la pantalla hablaran y cantaran en su lengua nativa, alrededor de esta industria transnacional se organizó una cultura global y migrante de directores, técnicos y actores. De esta manera, Alton, un austrohúngaro formado en Hollywood, conoció a un empresario argentino, Enrique Telémaco Susini, que se encontraba en Joinville a propósito del rodaje de *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931). Y de ese encuentro, salió la oferta de Susini para que Alton viniera a la Argentina y pusiera en funcionamiento los nuevos estudios Lumiton.

Durante dos años Alton no escribió ninguna crónica para *International Photographer*, pero como puede verse en su artículo del diario *Crítica* citado en la Introducción (Alton, 13 de noviembre de 1932), la primera reacción fue de pleno entusiasmo y confianza. Esta esperanza no se modificó en 1934 cuando volvió a tomar contacto con sus colegas estadounidenses –inaugurando una serie de cuatro correspondencias que demuestran una lectura muy ajustada de las posibilidades, el crecimiento y los límites del cine argentino–, pero sí adquirió otro tono y Alton fue más detallista respecto de las condiciones materiales con las que se encontró. El texto, tal vez porque habían pasado dos años desde la llegada del fotógrafo a Buenos Aires, pero sobre todo porque

---

paron actores de distintas nacionalidades que hablaban en su lengua materna (francés, alemán, español, árabe, chino). Otras de las pocas producciones que se atrevieron a integrar diegéticamente el encuentro multilingüe fueron: *Niemandsland* (Victor Trivas, 1931), *Allo? Berlin? Ici Paris* (Julien Duvivier, 1931), *Kameradschaft* (Georg W. Pabst, 1931), *Camp volant* (Max Reichmann, 1932).

no tenía razones para ser diplomático como en aquella ocasión ya que los destinatarios eran otros, es mucho más descarnado, realista y por momentos cruel. Alton (mayo, 1934) rememora con ironía la diferencia entre el equipamiento técnico que le había prometido Susini en París ("¡Luces! ¡Ja! ¡Ja! ¡Tenemos más que suficientes!") y lo que efectivamente se encontró: "Reflectores como los que se usan para iluminar un estadio de tenis o un gran salón de baile. Morí al instante" (p. 14). Luego, subraya la inexistencia de compañías equipadas para producir películas de calidad, entre ellas Lumiton que "posee una vieja cámara Bell & Howell y una reveladora Debrie, pero no tiene técnicos y necesita seriamente ser reorganizada" (p. 14). Y, por último, expresa el disgusto que le causan las iniciativas locales para diseñar un sistema vernáculo de registro de sonido:[21]

> Esto sería lo mismo que si yo llegara mañana a una isla desierta intentando inventar un vehículo que anduviera sin caballos. Y ellos todavía gastan miles de dólares en pruebas y pruebas y pruebas, en lugar de contactar a Art Reeves [empresa norteamericana proveedora de equipamiento] para adquirir un set completo. Pero no escucharán. (p. 14)

Sin embargo, la peor parte se la llevó el público argentino. Indagando en los gustos de las audiencias, Alton evoca una conversación con un exhibidor local que le confiesa que las "películas artísticas"

[21]Son conocidos los experimentos de Alfredo Murúa, inventor del Sideton, pero Alton pudo haber tenido un contacto directo con Roberto Schimidt y Ricardo Raffo quienes crearon el aparato de grabación usado en *El linyera* (Enrique Larreta, 1933), filmada en los estudios de Lumiton. Sobre la transición del cine silente al cine sonoro en Argentina véase Maranghello (2000a).

no funcionan –específicamente habla de *The sign of the cross* (Cecil B. DeMille, 1932)– y que los clientes del barrio donde tiene su cine prefieren las películas habladas en español. El exhibidor le da como ejemplo un filme nacional que fue muy bien recibido. Alton omite el título pero no su reacción:

> Cuando escuché eso casi me desmayo. La reprogramó seis veces, una película o más bien una calamidad de tiras de fílmico cuyos parches suenan como pistolas; sin historia, sin sets, negativos subexpuestos, actores ladrando como perros, algo que nunca sería aceptado en los Estados Unidos ni siquiera en el 1800; el director debió haber sido fusilado al amanecer en la Rusia Soviética: en otras palabras, un crimen contra el buen gusto y la civilización. Y esto les gustó. (p. 14)

Con todo, al igual que en 1932, todavía confiaba en que las condiciones para desarrollar una industria cinematográfica local estaban dadas. Alton entendía que las películas hispanoparlantes producidas por Hollywood resultaban verdaderos engendros para un espectador latinoamericano:

> [En Hollywood] no tienen ni idea de los diferentes acentos; durante una escena de alto dramatismo el público estallaba en carcajadas. ¿Por qué? Porque uno de los actores hablaba con acento mexicano y el otro le contestaba con acento cubano. Luego aparecía el personaje de un policía y les gritaba con acento chileno. (p. 14)

Ante este escenario, y conociendo de primera mano la experiencia de Joinville, no tenía duda de que había un mercado para explotar. El final del artículo, visto hoy, parece premonitorio:

> El país es hermoso, tiene el famoso tango y es rico en viejas historias que podrían ser fácilmente adaptadas a la pantalla. Las posibilidades son enormes, pero hasta que los técnicos extranjeros tomen el problema en sus manos y con organización extranjera no habrá una industria local. (p. 14)

El discurso de Alton, que por momentos pareciera ser el de un cronista hablando de las posibilidades para explotar determinada industria en una colonia y de los especímenes con los que se encontró, cambiaría radicalmente a lo largo de las próximas crónicas que atestiguaron el rápido crecimiento de la industria nacional. Pero la vehemencia de algunos pasajes de este primer envío debe ser leído también con relación a la situación particular de Alton cuando lo escribió: había abandonado Lumiton en malos términos, había ensayado algún proyecto personal fallido –*El hijo de papá* (John Alton, 1933)– y todavía no había ingresado a Argentina Sono Film. En este momento de incertidumbre fue cuando apareció SIFAL.

El cineasta argentino y la tradición: Alton en SIFAL

Alton escribió otro texto desde Buenos Aires, que no incluyo entre las crónicas, porque no provee ninguna información explícita sobre el estado de la escena cinematográfica argentina. Trata sobre las diferencias entre ser *cameraman* y ser director. Hay, sin embargo, un párrafo que llama la atención:

> A algunos de los pocos operadores de cámara que hay aquí se les ha dado un megáfono y fallaron como directores. ¿Pero por qué? Fallaron porque en esencia seguían siendo camarógrafos. Todavía se preocupaban por la fotografía, por ordenar las luces, etc. Por lo

> tanto volvían absolutamente locos tanto al operador de cámara de su película como al *gaffer*. ¿El resultado? La película no estaba ni dirigida ni fotografiada. (Alton, julio, 1934, p. 36)

Si bien aquí abandona la primera persona y no menciona ejemplos específicos, es probable que Alton no solo estuviera hablando en términos generales de la incapacidad de los operadores de cámara para ejercer el puesto de director, sino también, específica y solapadamente, de sí mismo y de sus primeras incursiones en el cine argentino. En aquella primera entrega para *International Photographer*, al hacer su balance de la producción argentina de 1933, había sostenido que de las cinco películas estrenadas las únicas que valían la pena, "al menos técnicamente" (Alton, mayo, 1934, p. 14), eran las dos realizadas por él; pero lo cierto es que ambas fueron conflictivas. *Los tres berretines* no la pudo terminar por discrepancias con Susini (de hecho, su nombre no aparece en los créditos) y *El hijo de papá*, una producción independiente que realizó con Luis Sandrini, entró en la mitología del cine argentino porque el actor y coproductor decidió incendiar todas las copias. Recién en 1935, trabajando para SIFAL, la productora independiente de Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, Alton se sintió verdaderamente satisfecho y así se lo expresó a sus colegas en el artículo de mayo de 1936, dos años después de su última entrega:

> [...] mi Fotografía, con F mayúscula, como lo prueban los recortes que deberían haber recibido a esta altura, finalmente ha llevado la calidad fotográfica local a un *standard* e incluso ha sido comparada con la obra de hombres como Sternberg, Pabst, Eisenstein, etc. Fue el resultado de tres años y medio de trabajo [...]. (Alton, mayo, 1936, p. 16)

El caso de la productora SIFAL es uno de los episodios más curiosos de la historia del cine argentino. Toda su producción consistió en apenas dos películas, ambas fracasaron comercialmente y al día de hoy una de ellas se considera perdida. Sin embargo, en su corta vida, SIFAL reunió un equipo de trabajo excepcional compuesto por nombres que se volvieron claves en el cine argentino: Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía en la dirección, Raúl Soldi en la escenografía y John Alton en la fotografía. Alton no fue el único de ese grupo que pasó por Hollywood. Los fundadores de SIFAL se conocieron allí en 1933. Saslavsky había llegado a Los Ángeles como cronista cinematográfico del diario *La Nación* y había entrevistado a muchas estrellas de Hollywood, pero pronto abandonó esa profesión para trabajar como una suerte de asesor en temas latinos en los estudios. Zavalía había estudiado abogacía por imposición familiar, pero luego de recibirse también decidió cambiar su destino profesional: “En vez de irme a la Sorbona o a Salamanca, me fui a Hollywood” (en Calistro *et al*, 1978, p. 357). Ninguno de los dos tuvo demasiada suerte y regresaron a Buenos Aires. Soldi, por su parte, se había formado en Europa como artista plástico y su incorporación a SIFAL se produjo cuando Saslavsky, fascinado con los diseños de afiches cinematográficos, le pidió que hiciera la escenografía de los filmes. Una vez conformado el equipo, el capital inicial lo puso el padre de Saslavsky, un hombre de la alta burguesía porteña.[22]

El proyecto de SIFAL tuvo la ambición de introducir una vía cosmopolita en el cine argentino que se distinguiera de lo que se conocía

[22]Sobre la formación de SIFAL se pueden consultar las entrevistas a Saslavsky y a Zavalía (en Calistro *et al*, 1978; Russo e Insaurralde, 2013a) y el texto de Gregorio Anchou (2000) sobre producción independiente en el cine argentino.

hasta entonces como *película nacional*: un sintagma que en los medios gráficos locales remitía a un cine técnicamente precario y temáticamente vulgar, caracterizado por el propio Saslavsky (agosto, 1935) como excedido de color local, es decir, repleto de "gauchos, chinas, compadritos, minas y cocaína". De hecho, sus dos títulos, *Crimen a las 3* (Luis Saslavsky, 1935) y *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935), borraron del nombre toda referencia que permitiese anclar las películas en el ambiente porteño o criollo, aquellos tópicos de la cultura popular que buena parte de la crítica venía objetando como burdos y de mal gusto, a contramano de lo que el público celebraba en las salas. Así, de la combinación de las tres áreas principales (dirección, iluminación y escenografía) surgió una obra verdaderamente atípica, con un grado de experimentación con la luz y el espacio cuya genealogía estética estaba lejos de las formas del espectáculo popular con las que se asociaba al cine nacional. Por un lado, sus referencias hay que buscarlas en el sofisticado estilo visual del cine de Josef von Sternberg, específicamente, en la película *The docks of New York* (Josef von Sternberg, 1928), en la que se inspiró *Escala en la ciudad*. Por otro, los guiones de las dos películas, en lugar de adaptar un sainete o una revista del teatro porteño, parecieran tener como base un cuento que había publicado Saslavsky algunos años antes en el diario *La Nación*, "Greta y Loretta" (23 de abril de 1931), y que hoy ha quedado en el olvido. El cuento narra la historia de un crimen en la vida de dos artistas marginales del teatro de variedades, una alemana y otra inglesa, que giran por distintos puertos del mundo.

De manera previsible, SIFAL fracasó en las salas de cine: sus producciones no atrajeron al público y la prensa las trató con desdén, acusándolas de pretenciosas y remarcando el grave error de haber

usado a jóvenes aficionados en lugar de actores profesionales. Así todo, si hubo un elemento que no pasó desapercibido fue la composición visual. Entre las críticas que recibieron las dos películas, los textos de la revista *Cinegraf* –caracterizada por su nacionalismo conservador y por sus posiciones extremas y reaccionarias frente al joven cine nacional– fueron los que mejor expresaron la encrucijada en la que se encontró SIFAL: ¿cómo ser universal en el contexto de un cine prematuro al que se le exigía definir su carácter *nacional* desde todas las orientaciones ideológicas del campo cultural? La revista dirigida por el intelectual católico Carlos A. Pessano resaltó y analizó los méritos fotográficos y plásticos, pero como los escritos de esta publicación solían tener una doble articulación, los análisis nunca se agotaban en el juicio estético. *Cinegraf* se jactaba de ejercer una crítica cinematográfica culta y especializada, algo que efectivamente hacía, pero entre sus principales objetivos también estaba el de reorientar el destino moral de la imagen nacional que veía perderse en manos de la cultura y el mercado de masas. En este sentido, así como fue capaz de hacer las mejores observaciones sobre la película, señalando en *Crimen a las 3* un "empleo de luces desacostumbrado" y "el afán de querer superar un acervo cinematográfico repleto de personajes que revela detestar" –es decir, el cine de temática arrabalera del que se quejaba la revista–; a su vez le reclamó a Saslavsky que recurriera a temas "más sencillos, más argentinos y hasta más fáciles" (Marcos, agosto, 1935, p. 39). Del mismo modo, dijo de *Escala en la ciudad* que "tiene presencia de cinematógrafo" no sin dejar de remarcar su "frialdad y cerebralismo", y "una negación de argentinidad" que a pesar de querer evitar "el remanido cafetín de la película nacional" posee la misma "catadura moral" (*Cinegraf,* noviembre, 1935, p. 44). En definitiva, aunque los lo-

gros visuales de las dos películas eran impactantes, *Cinegraf* nunca iba a aceptar la voluntad universalista de Saslavsky y Zavalía cuando la identidad nacional que defendían las élites estaba en riesgo en manos de la cultura de masas.

El proyecto de SIFAL, entonces, no conformó a nadie: ni al sector del nacionalismo conservador representado por *Cinegraf*, que proyectaba un cine volcado sobre valores telúricos esencialistas, fundado en un criollismo tradicionalista y alejado de una cultura urbana a la que consideraba pervertida; ni al nacionalismo de corte popular, representado por productores y exhibidores que buscaban atraer a un público seducido por el tango y por las estrellas de la industria del espectáculo local. Pero un hecho todavía más iluminador es que la producción de SIFAL tampoco conformó a los propios directores. Luego del fracaso comercial de *Crimen a las 3*, Saslavsky escribió, en tercera persona, una crítica demoledora en la revista *Sur* sobre su propia película, donde repasaba cada uno de los errores en los que incurrió al intentar evitar los vicios de la *película nacional*.[23]

Lo que se puede leer tanto en las críticas de *Cinegraf* como en las dos películas es una discusión mayor, que sobrevoló toda la década de los treinta, en torno a la pregunta por la autenticidad de lo nacional en la cultura argentina.[24] De algún modo, SIFAL intentó dar una respuesta (insatisfactoria) a un debate del campo de las letras que se

[23]Analizaré en detalle esta crítica en el capítulo III.

[24]A lo largo del libro, las tensiones entre nacionalismo, cosmopolitismo y cultura de masas, que marcaron a toda la década de los treinta, reaparecerán con insistencia. En el capítulo V, específicamente, abordaré en profundidad la posición del nacionalismo frente al cine a partir del caso de la revista *Cinegraf*.

estaba trasladando hacia el campo del nuevo fenómeno audiovisual. Si al cine argentino se le exigía responder a una tradición cultural (que claramente como nuevo arte de masas no poseía),[25] el proyecto cosmopolita de SIFAL contestó alineándose con las "lecturas antinacionalistas" borgeanas que podían encontrarse en una revista como *Sur*, de la que Saslavsky formaba parte como redactor.[26]

Ahora bien, en este contexto de críticas y revisiones sobre los temas, historias y mundos diegéticos que debía representar el cine argentino, el trabajo visual llevado a cabo por SIFAL, que casi todos coincidieron en remarcar, no es un tema de segundo orden aunque quedara obturado por otras discusiones más urgentes de la época. Las dos producciones también fueron relegadas de la historiografía del cine nacional, que en general solo se refirió a ellas como un objeto extraño dentro de una época dominada por la productividad del tango en el cine. Incluso los directores y el escenógrafo, en entrevistas posteriores, aludieron a sus óperas primas con reparos. John Alton, en cambio, las consideraba sus mejores trabajos. Volver sobre SIFAL permite no solo recuperar el trabajo del fotógrafo y de los directores, sino demostrar que, a pesar de haber quedado opacadas por otras obras del

[25]El propio Alberto de Zavalía afirma en este sentido: "El cine extranjero, en esa época, era el 90 por ciento o más. No teníamos una tradición cinematográfica. En literatura la había: si arrancamos de *Facundo* a *Martín Fierro*, había una tradición. En teatro, inclusive, si nos remontamos a los Podestá, la había. El cine mudo argentino no se conocía; era para especialistas; no había una tradición formada. Había que ir directamente a lo que venía de afuera [...]" (en Calistro *et al.*, 1978, p. 365).

[26]Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié (2010) retoman estas ideas de Borges que culminaron en el célebre ensayo *El escritor argentino y la tradición* (1952) para leer la relación de Borges con el cine argentino. En ese ensayo Borges "examina la identidad de las letras argentinas a partir de los diferentes usos (y abusos) del lenguaje folclórico y del llamado 'color local'" (2010, p. 48), eso mismo que irritaba a Saslavsky en el cine nacional.

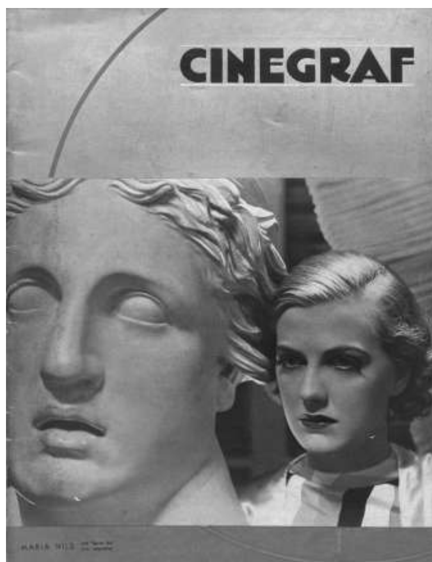


Figura 1.1. María Nils, actriz de *Crimen a las 3*, en la tapa de *Cinegraf*.

período, ambas fueron relevantes y estaban lejos de ser la antítesis de lo que necesitaba el cine argentino de la época para crecer.

SIFAL implicó un gran paso en la modernización artística y técnica que se le reclamaba a la cinematografía local para comenzar a parecerse a los competidores de las cinematografías centrales. Un pequeño primer ejemplo, aunque elocuente, es el hecho de que la única tapa que *Cinegraf* (una revista que jamás fue condescendiente con el cine argentino) dedicó a una estrella local fue justamente a María Nils (fig. 1.1), la protagonista de *Crimen a las 3*. En la crítica de la película ya se podía leer que, a pesar de sus pobres dotes actorales ("se mueve como una autómata y su voz parece cosa de ventriloquía"), "destaca una brillante figura y aparece excelentemente fotografiada" (Marcos, agosto, 1935, p. 39). Esto no era un simple cumplido. Con este elogio María Nils se insertaba en la serie de tapas con fotos de gran calidad que realizaba *Cinegraf*. Cada una de ellas tenía el rostro de una nueva estrella internacional (Marlene Dietrich, Myrna Loy, Joan Crawford, entre muchas otras). Claro que María Nils no volvió a actuar en ninguna otra película en su vida,

pero el trabajo fotográfico de John Alton dejó en evidencia que el cine argentino, para generar sus propias estrellas, necesitaba tanto de los actores populares como de la calidad artística y técnica (un hecho que terminó de demostrar en sus trabajos posteriores fotografiando a Libertad Lamarque). En este mismo sentido hay que leer otros elogios a la iluminación de Alton y a la escenografía de Soldi:

> La fotografía de numerosas escenas logra por primera vez una calidad, una riqueza de tonos y una transparencia extraordinarias. Los personajes pueden caminar unos metros sin que el paso de una habitación a otra implique un desastre de la luz y actúan dentro de escenarios de líneas desusadas en los films argentinos. (Marcos, agosto, 1935, p. 39)

Aquí no solo se percibe una valoración estética, sino también algo todavía más básico y fundamental para cualquier cinematografía que apuntara a emular la narración clásica de Hollywood, como el hecho de mantener la continuidad lumínica en los cambios de planos o escenas. Años más tarde, poco antes de partir hacia Hollywood para siempre, cuando ya era un fotógrafo reconocido en el medio local, Alton no solo afirmó que *Crimen a las 3* fue la primera película poseedora de una fotografía *americana*, sino que en un viaje a Estados Unidos que había hecho en 1937 se la mostró a John Ford y ¡este le dijo que la fotografía era mejor que la que podían lograr ellos en sus estudios! (*Cine Argentino*, abril, 1939, p. 31). Dado que *Crimen a las 3* se considera perdida es imposible contrastar las descripciones de *Cinegraf* o las declaraciones de Alton, sin embargo, *Escala en la ciudad* puede ofrecer algunas pistas ya que fue leída en la misma clave por la revista:

> El grato y armonioso manejo de luz, reflejada en tonalidades de expresiva y fina sugestión –que debemos atribuir a John Alton, técnico enemigo de contrastes bruscos y responsable de prime-

ros planos envueltos con gusto que lo distinguen, y de interiores que revelan aquí, por primera vez, un sentido de la profundidad de un decorado–; la continuidad de ángulos y planos que consigue imprimir un estilo singular a esta película; los pasillos desiertos, las paredes desnudas, los ambientes todos donde la mano de un pintor novísimo ricamente dotado, Raúl Soldi, selló con su estilo plásticos y diseños extraordinarios, son los valores medulares de *Escala en la ciudad*. Desde este punto de vista, se nos ha hablado en un lenguaje inédito hasta ahora. (*Cinegraf,* noviembre, 1935, p. 44)

Pintar con luz la ciudad y los suburbios

Escala en la ciudad narra la historia de un romance de un día de duración entre Jaime e Isa. El relato se inicia cuando Jaime, que viaja mantenido por una mujer millonaria a la que nunca conocemos, llega al puerto donde Isa trabaja como prostituta. El triángulo amoroso lo completa Cristian, que es capitán de otro barco e intenta reconquistar a Isa antes de volver a zarpar. Hay una cuarta mujer, Tita, compañera de Isa, que quiere persuadir a Cristian porque está enamorada de él. Lo que promete una jugosa intriga melodramática es en verdad una desapasionada historia de cuatro personajes que parecen estar atrapados en ese puerto que los reúne a todos. En una audiencia ávida de historias ligadas a la tradición melodramática tanguera y acostumbrada al ritmo del cine hollywoodense, es comprensible que la película haya causado cierto rechazo. Isa, la protagonista, es inclasificable dentro de una tipología genérica: se mueve en el territorio de las *vamp* pero habla y se comporta como una *ingenua* (así la definen otras prostitutas del puerto) y vive con culpa su sexualidad. Los personajes masculinos,

inexpresivos, no encarnan la figura del héroe ni la del villano y son igual de egoístas y despreciables, por lo tanto, no hay antagonismo real entre ellos. Finalmente, si bien la historia invita a identificarse con Isa, no se la castiga ni se la redime en términos convencionales. Pero todas estas características, que parecen producto de malas actuaciones y de un guion con serios problemas de construcción dramática, se aglutinan en una película de atmósferas visuales inéditas para el cine nacional. El tono medio y melancólico que domina la narración y a los personajes, junto a las imágenes del puerto romantizado, vuelven a *Escala en la ciudad* un objeto muy atractivo.

Así como el nombre Buenos Aires está borrado del título, consecuentemente tampoco hay elementos localistas que permitan anclar la historia en esta ciudad: el puerto podría ser cualquier otro. Este rasgo, por el cual *Cinegraf* afirma que "el título enuncia la fugitiva y foránea visión" (noviembre, 1935, p. 44), produjo en un extranjero como Alton el mismo juicio pero con el sentido inverso. En una de las cartas enviadas a la revista *International Photographer* dice que Zavalía, con esta película, "desestima el prejuicio que buena parte del mundo tiene sobre Argentina. Prueba que Buenos Aires es una ciudad tan moderna como Londres, Nueva York, París o Los Ángeles, que los indios no están corriendo por las calles, y que el único gaucho en Buenos Aires trabaja en las películas" (Alton, mayo, 1936, p. 16). Sin embargo, la atmósfera que predomina en *Escala en la ciudad* parece ajustarse mucho más a la visión de *Cinegraf*, aun cuando su enunciado busca juzgar negativamente. Si la película genera alguna conexión entre Buenos Aires y otras metrópolis se debe menos a una celebración de los aspectos positivos de la modernización urbana que al hecho de que sus personajes son sujetos que parecen estar en tránsito por esta ciudad

pero podrían encontrarse en cualquier otra. Están despojados de toda pertenencia a un territorio determinado. Cada uno de ellos se mueve en zonas marginales de la ciudad, es decir, en la cara oscura –no iluminada– de la modernidad. Ni siquiera puede atribuírseles la pureza moral con la que el cine solía caracterizar a los personajes rurales que migraban a la ciudad porque están atrapados en un lugar intermedio, el puerto, un espacio de llegada y partida: Cristian es el capitán de un barco que está por zarpar; Isa quiere irse; la amante millonaria de Jaime (siempre en fuera de campo) nunca baja del barco en el que arribaron y lo espera sabiendo que volverá a subir; y Tita, la compañera de Isa, se termina suicidando porque no encuentra otra salida a su angustia. La única promesa de escape y felicidad de ese espacio de inestabilidad pareciera ser el romance que viven Jaime e Isa durante veinticuatro horas. La pareja sueña con escapar juntos al campo (ni a los suburbios ni al centro de la ciudad) y criar animales, pero él rompe la promesa, regresa al barco con la mujer que lo mantiene e Isa queda atrapada una vez más en el puerto.

El centro de la película, entonces, no está puesto en la interacción de los personajes con una Buenos Aires de construcciones modernas ni en registrar una vida urbana de multitudes agitadas. Es cierto que existe una secuencia de montaje que narra el viaje de Jaime e Isa desde el puerto hacia el centro, en un recorrido que va de la oscuridad a la luz, pero la forma en que está incluido en la película expone un conflicto con la ciudad antes que una adaptación a ella. Este procedimiento narrativo y visual que en el cine de Hollywood de los años veinte y treinta se había vuelto paradigmático para mostrar la relación de los personajes con la experiencia de la modernidad, en *Escala en la ciudad* se expresa mediante la superposición de un plano de la pareja sobre

imágenes nocturnas de la ciudad. Isa y Jaime aparecen sobreimpresos en Buenos Aires como si fuesen dos fantasmas deambulando por un lugar que les es ajeno (fig. 1.2): primero recorren la zona portuaria con sus estructuras de hierro y las calles vacías e iluminadas por faroles públicos; luego, una fábrica con sus chimeneas en primer plano y las luces de la ciudad en el fondo; finalmente, cuando atraviesan al centro, pasan por un edificio histórico y por la Avenida de Mayo hasta llegar a las luces de la calle Corrientes con sus carteles de neón.



Figura 1.2.
Escala en la ciudad



Figura 1.3.
Sunrise



Figura 1.4.
Muñequita porteña

Como sostiene Patrick Keating (2016), el motivo visual de los personajes atravesando la calle (*the crossing-the-street shot*) es una estrategia a la que recurrían los cineastas de Hollywood para expresar la ambivalencia entre el orden y el caos de la vida moderna. En este sentido, la secuencia filmada por Zavalía y Alton es muy similar, por ejemplo, a lo que hicieron Friedrich W. Murnau y su fotógrafo Karl Struss en *Sunrise: a song of two humans* (1927) (fig. 1.3), paradigma cinematográfico de la oposición ciudad-campo. Pero no era la primera vez que el cine argentino tomaba este recurso. El propio Alton ya había filmado en *Los tres berretines* la

famosa secuencia de apertura que muestra a la ciudad en su esplendor moderno. Un ejemplo todavía más claro por la similitud visual es el final de *Muñequita porteña* (José A. Ferreyra, 1931). Aquí, Ferreyra y el director de fotografía Gumer Barreiros registraban la transformación de Buenos Aires a la manera de las sinfonías urbanas de la década de los veinte y terminaban en un último plano con la pareja romántica caminando por el medio de Avenida de Mayo, plenamente integrada a la ciudad (fig. 1.4). A diferencia de *Escala en la ciudad* donde el centro nocturno es un lugar hostil para la pareja, en estos registros diurnos de la vitalidad y movilidad porteñas los personajes hacen suya la ciudad.

Ahora bien, la representación de la vida urbana en el cine argentino, a la vez que podía expresar el proceso de modernización que estaba experimentando Buenos Aires, también insistía en representar una vieja ciudad que ya estaba dejando de existir pero que todavía podía ser estéticamente productiva. Los espacios típicos del tango –el arrabal, el barrio, el cafetín, el cabaret– fueron explotados por el cine argentino como vehículos mitologizantes para configurar una Buenos Aires atemporal en la que vivía una imagen cristalizada de la identidad nacional. Los hombres de SIFAL hicieron todo lo posible por intentar desarmar esa imagen. Así como Saslavsky (agosto, 1935) confesó haber querido evitar el puerto porteño en *Crimen a las 3*, Zavalía en *Escala en la ciudad* se distanció de la manera típica de representar el bajo fondo de la *película nacional* o, como diría *Cinegraf*, *el remanido cafetín*. El trabajo de Alton junto al resto del equipo fue clave para conseguir este objetivo.

El bajo fondo portuario es el espacio central de *Escala en la ciudad,* pero está muy lejos de las imágenes pintorescas con las que solía ser representado. En una película del año anterior como *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), cuyo nombre ya anticipa cierto carácter de postal

porteña, el personaje de Sandrini afirma su argentinidad e identidad lingüística cuando trata de loco a un alemán porque no le entiende lo que dice, en el café del puerto se canta tango y los malevos todavía usan cuchillo.[27] *Escala en la ciudad* procede a la inversa punto por punto: la multiplicidad de lenguas no genera un conflicto de nacionalidades porque, como dice Isa, "todos están de paso" (los marineros, las prostitutas y las actrices de los locales que rodean al puerto vienen de todos los lugares del mundo), en la banda sonora suena un *foxtrot* melancólico y, sobre todo, la estilización de la imagen obtura la representación pintoresca o costumbrista de los espacios.



Figura 1.5



Figura 1.6

[27]El bar donde se reúnen los personajes de *Riachuelo* exacerba la iconografía localista a tal punto que la manera en que ingresa la cámara a ese espacio es a través de un insólito procedimiento que duplica el pintoresquismo de la película. Lo que parece ser un plano general del puente del Riachuelo, rápidamente, se devela como falso: la cámara comienza a moverse hacia atrás, se empieza a ver un marco, luego la pared, luego el bar entero, y eso que simulaba ser un registro de lo real es en verdad una fotografía colgada.



Figura 1.7



Figura 1.8



Figura 1.9



Figura 1.10

Si, como lo define Lila Caimari (2012), el bajo fondo es "un agregado de escenas y personas de la imaginación urbana" (p. 156), Zavalía, Soldi y Alton imaginaron con libertad un bar de arrabal que no

se parece a ningún otro, con una escenografía atravesada por líneas oblicuas, sombras proyectadas y movimientos de cámara que aprovechan ese escenario saturado. La escena del bar en *Riachuelo* (fig. 1.5) muestra un bar típico (despojado, con las mesitas y la orquesta de mujeres en el fondo) y está iluminada de manera uniforme, su finalidad es crear el ambiente adecuado para que el espectador vea a Sandrini interactuando con el resto de los personajes. Por el contrario, en *Escala en la ciudad* la narración de la acción se diluye en composiciones pictóricas que buscan producir un impacto visual antes que contar determinada acción dramática. En el plano que establece el espacio del bar (fig. 1.6), la escenografía excede toda motivación realista-costumbrista: a pesar de que pudiera resultar verosímil la ambientación naval, Soldi carga de objetos la imagen hasta el último detalle estilizando la arquitectura del lugar. Para iluminar esta escena, Alton recurre a dos estrategias. En primer lugar, no deja de manipular la luz al servicio de la narración. Como se ve en las imágenes (figs. 1.7 y 1.8), la decisión de jerarquizar la luz del fondo y dejar los sujetos y elementos menos iluminados en primer plano no solo crea un interesante efecto de contraste, sino que permite diferenciar el espacio para privilegiar la acción en el escenario, crear profundidad en la imagen y despejar el caos escenográfico.

En segundo lugar, cuando Zavalía descompone la escena en planos más cortos la iluminación de Alton se vuelve plenamente expresiva. Por ejemplo (fig. 1.9), la entrada del bar que antes estaba iluminada de forma pareja y en clave alta (fig. 1.7), ahora está enrarecida por los dos conos de luz que generan las lámparas del techo, por las sombras proyectadas (del personaje apoyado en la pared, de las tiras curvas de la escenografía sobre la escalera), por las siluetas a contraluz de bordes

definidos (el hombre apoyado en la baranda, las líneas del techo, la puerta con el marco irregular) y, en consecuencia, por el uso que hace del contraste entre el negro de las siluetas y el gris de las paredes en ese espacio reducido. En la figura 1.10, Alton aprovecha nuevamente la escenografía para proyectar las sombras de los escalones sobre la pared, generando así un encuadre interno que enmarca a un marinero cuidadosamente dispuesto en el plano y embellecido por el brillo de luz colocado en su hombro. Aunque el diálogo entre el capitán de barco y dos bailarinas está sucediendo en el frente de la imagen, la atención del espectador se pierde en el trabajo de voluntad pictórica que domina todo el plano.

Me interesan estos ejemplos porque permiten plantear la pregunta sobre qué clase de fotógrafo era este joven Alton. El hecho de que la crítica del momento encontrara en *Escala en la ciudad* conexiones con Sternberg y otros grandes realizadores para los que la plasticidad de la imagen era un aspecto central (Eisenstein, Pabst, Borzage), sin duda, tuvo su raíz en las intenciones de Zavalía y Saslavsky por elevar el estatuto artístico del cine argentino bajo determinados ideales de sofisticación, pero su materialización se debió principalmente a la dirección de fotografía. ¿Qué era aquello que había en la imagen de *Escala en la ciudad* que motivó estas comparaciones y por qué Alton se lo comunicaba con orgullo a sus pares en Estados Unidos? No pudo haber sido solamente la similitud del argumento y la escenografía entre *Escala en la ciudad* y *The docks of New York* (la historia de un hombre que llega al puerto de Nuevo York y se enamora de una prostituta) aquello que produjo la referencia en los contemporáneos que vieron la película. El cine de Sternberg (en dupla con fotógrafos como Harold Rosson y Lee Garmes) se caracterizaba por su "sentido pictórico-visual" (Bax-

ter, 1971, p. 10), donde la creación de atmósferas a través del cuidadoso trabajo con la luz y la sombra muchas veces predominaba sobre la narración.[28] Algo de ese mundo visual particular con sus composiciones lumínicas de gran dramatismo aparecía en la película argentina.

Lo llamativo es que para el año 1935, Alton, quien recién estaba iluminando sus primeros trabajos y cuya experiencia estaba ligada a producciones rápidas y de bajo presupuesto, lograra esta película afín al pictorialismo sternbergiano. Algo del contexto nacional tuvo que haber influido. Es difícil pensar que Alton tuviera la oportunidad de experimentar con la luz como lo hizo en esta película de haberse quedado en los lugares de trabajo anteriores a su llegada a la Argentina: durante los años veinte en Hollywood había tenido puestos menores y la competencia para convertirse en director de fotografía era mucho mayor, y a comienzos de la década de los treinta, en Joinville, cumplía el rol de supervisor técnico. No se puede afirmar si lo que motivó a Alton a recalar en Buenos Aires fue su espíritu nómade, sus aspiraciones profesionales o un buen contrato, pero lo cierto es que aquí encontró un espacio donde todo estaba por hacerse, ya sea encargarse de los estudios cinematográficos nacientes o participar de un proyecto independiente como el de SIFAL, en el cual estaban dadas las condiciones para desarrollar una película con esas ambiciones estéticas.[29] Dentro

[28]En su autobiografía, Sternberg (1965) dedica un capítulo entero a exponer sus ideas sobre la fotografía cinematográfica y el uso de la luz y la sombra.

[29]Según Daniel Tinayre, que lo conoció trabajando en Joinville, Alton fue echado de allí por tomar demasiados riesgos estéticos, lo cual es difícil de comprobar ya que durante esos años no fotografió ninguna película hasta donde se sabe. También afirma que "él fue el primero que trajo esa fotografía de las cosas difusas (que después Von Sternberg puso de moda en sus películas), con mucho difusor y mucho contraluz, sin mucha luz de frente" (en Calistro *et al.*, 1978, p. 344). Si bien está errado en sus afirmaciones –Stern-

del campo cultural porteño, que se caracterizaba por tener una cinefilia intensa, Josef von Sternberg era un director muy estimado. Se veían sus películas, se organizaban conferencias sobre su cine y se escribía sobre él en las revistas culturales.[30] No es extraño, pues, que los hombres de SIFAL lo tomaran como modelo a seguir. Hasta el mismo Saslavsky lo había entrevistado en Hollywood y le había expresado su admiración.[31] No obstante, para llevar a cabo la película necesitaron de la pericia técnica y estética que pudiera poner esas influencias en imágenes.[32]

berg precede a Alton en varios años–, lo interesante del testimonio es que le reconoce a Alton un estilo determinado totalmente alineado con el de Sternberg.

[30]Es conocida la admiración de Borges por el cine de Sternberg (sobre todo la primera etapa con George Bancroft, anterior a las películas que hizo con Marlene Dietrich). No solo escribió sobre sus películas, sino también las incorporó a su literatura por distintos medios, como han analizado Aguilar y Jelicié (2010). Pero no fue el único admirador en el círculo cinéfilo porteño, al cual también pertenecía Saslavsky. Borges fue uno de los socios fundadores del Cine Club Buenos Aires, que tenía lugar en la asociación Amigos del Arte, junto a León Klimovsky, José Luis Romero, Horacio Coppola, Ulises Petit de Murat, Jorge Romero Brest, entre otros (Couselo, 2008). Este grupo, además de proyectar películas de Sternberg, organizó conferencias sobre su obra y una de ellas, en la tradición oral, se dice que fue impartida por Borges. Por los mismos años, Romero Brest escribió sobre Bancroft en la revista *Clave de Sol* (mayo, 1931). Néstor Ibarra escribió sobre el cine de Sternberg en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural del diario *Crítica* (agosto, 1933). Y el mismo Saslavsky escribió en el suplemento cultural del diario *La Nación* (18 de septiembre 1931). En el capítulo II aludiré también al caso de Arturo S. Mom, que en sus etapas de crítico y cineasta fue un gran admirador de Sternebrg.

[31]Véase el capítulo III.

[32]Pensando a nivel regional e internacional, en México se dio un caso parecido con Alex Phillips, el fotógrafo canadiense formado en Hollywood. Su labor en *Santa* (Antonio Moreno, 1932), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934) y muchos otros filmes, marcó un quiebre en la industria local a nivel estético y técnico porque, como Alton, introdujo un estilo modernizador (Negrete, 2009). El argumento y la impactante fotografía de *La mujer del puerto* –también comparada con Sternberg por sus obvias referencias– guardan

En los estudios sobre cine, la figura de Alton ha estado históricamente ligada al estilo tan particular que logró en los *film noirs* de fines de los años cuarenta. A tal punto que el resto de su larga filmografía no recibió ningún análisis exhaustivo. James Naremore (1998), que escribió con mucha lucidez sobre este período, sin salirse del corpus *noir*, da una definición –una sospecha– que parece ajustarse retrospectivamente al trabajo del fotógrafo en *Escala en la ciudad*: "Quizás siempre haya sido un esteta sternbergiano más que un tipo duro" (p. 174). Por supuesto que Naremore no vio *Escala en la ciudad*, la obra más sternbergiana de Alton (una rareza incluso en comparación con otras de sus películas argentinas), porque su etapa fuera de Hollywood ha pasado desapercibida para la crítica norteamericana. Pero su intuición es iluminadora: el cine de Alton no puede ser caracterizado solamente por el estilo más bien crudo con que se suelen describir sus trabajos dentro del cine negro (contrastes bruscos, sombras proyectadas, luces dirigidas y de bordes duros, lentes angulares, iluminación en contrapicado). Según Naremore, aun en estas películas se puede observar que está especialmente interesado en trabajar con la paleta de grises,[33] una característica que ya estaba muy presente en *Escala en la ciudad*.

---

muchas similitudes con las de *Escala en la ciudad*. No necesariamente porque el equipo de SIFAL la hubiera visto, sino porque ambas abrevaban en las mismas corrientes estéticas transnacionales (el *glamour* hollywoodense, el expresionismo, el pictorialismo, etc.). La recurrencia a Sternberg, específicamente, se debe a que alrededor de 1930 era quizás el director más respetado y el modelo a imitar a nivel global. De hecho, en la distante pero productiva industria cinematográfica japonesa de los años treinta, Hollywood también jugó un rol clave y también existió una adaptación de *The docks of New York* y de su estilo fotográfico: *Joriku daiippo* (Shimazu Yasujiro, 1932). Véase Wada-Marciano (2008) y Miyao (2013).

[33]Naremore (1998) ejemplifica esto con *Raw deal*.

No quiero decir que la obra de Alton se mantuviera igual en un período que abarca veinte años. Un fotógrafo no solo cambia su estilo a lo largo del tiempo, sino también reacciona a las ideas del director del momento, a los cambios tecnológicos y a la coyuntura histórica. De hecho, en 1949 Alton escribió: "Los espectadores se están cansando de la fotografía edulcorada de ayer" (p. 45). A partir de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, dice Alton, el público comenzó a relacionarse con imágenes "marcadamente reales" (p. 135) y Hollywood, por lo tanto, se vio obligado a volcarse a una fotografía realista. Pero –como han notado investigadores como Naremore o Keating que tienen una mirada revisionista sobre el *film noir*– el célebre libro de Alton, *Painting with light* (1949), más allá de estas declaraciones sobre una urgencia realista, no es el "manifiesto *noir*" que uno podría suponer (Keating, 2010, p. 258) si se lo compara con las películas que realizaba cuando lo publicó. Por un lado, esto puede estar relacionado con que era un libro destinado al público no profesional. Por otro lado, también da cuenta de que Alton, a pesar de la originalidad de sus películas de fines de los cuarenta, conocía a la perfección las técnicas de iluminación de estudio y adscribía a la retórica clásica de la iluminación hollywoodense (Naremore, 1998).

Painting with light debe su título a un claro posicionamiento sobre el valor artístico de la dirección de fotografía. Alton adhería a un discurso sobre la disciplina que la American Society of Cinematographers venía defendiendo desde su creación en los años veinte: los fotógrafos cinematográficos no eran técnicos ni artesanos, sino artistas que pintaban con luz. Un *cliché* que ya en 1930 Victor Milner (el famoso director de fotografía de Paramount) había usado para titular su texto del *Cinematogrpahic annual* publicado por la ASC (Keating, 2010).

Vale recordar que para la misma época, el joven Alton, recién llegado a Buenos Aires, también se manifestaba en este sentido. Al indagar sobre los gustos del público local se mostró consternado porque en la cartelera fracasaban las películas "artísticas" hollywoodenses o europeas. Obras como *The sign of the cross*,[34] *The kiss before the mirror* (James Whale, 1933), y la "bellamente fotografiada" *Der rebell* (*The rebel*, Kurt Bernhardt, 1933) (Alton, mayo, 1934). La primera fotografiada por Karl Struss, uno de los padres del pictorialismo fotográfico. La segunda, por Karl Freund, el camarógrafo y fotógrafo del expresionismo alemán ya integrado al sistema de Hollywood.

En verdad, cierto ideal de belleza y expresión artística operaba en todos los fotógrafos de Hollywood porque era una de las funciones por considerar cuando tenían que iluminar un plano o una escena. El propio Alton (1949) plantea en su libro el siguiente esquema general:

> El objetivo de la iluminación es doble, cantidad y calidad. Al iluminar en función de la cantidad iluminamos para exponer, para conseguir que la luz alcance cada esquina del *set* y lograr que la exposición esté correctamente balanceada sin que ninguna parte de la imagen se vea subexpuesta o sobreexpuesta. Al iluminar en función de la calidad, nos esforzamos por resaltar los siguientes valores: 1) Orientación: guiar al espectador de acuerdo a la acción dramática; 2) Ánimo o clima (estación del año o momento del día); 3) Belleza pictórica, placer estético; 4) Profundidad, perspectiva, ilusión de tridimensionalidad. (p. 32)

[34]Curiosamente, Américo Hoss, el otro fotógrafo húngaro que trabajó y se formó en el cine argentino, comentó en una entrevista que esta película de DeMille estuvo entre sus principales influencias cuando realizó sus primeros trabajos (Russo e Insaurralde, 2013b).

Pero lo que distingue a un fotógrafo de otro es la manera de lidiar y jugar con ese sistema de normas. Patrick Keating (2010), en su trabajo sobre la iluminación cinematográfica en el cine de estudios de Hollywood, señala que la "retórica de la luz" está determinada por tres componentes: una serie de *convenciones* (iluminación de los actores y actrices; efectos de iluminación para imitar la realidad; esquemas de iluminación según el género narrativo; composición de la imagen), un conjunto de *funciones* que pueden adquirir esas convenciones (narración, realismo, cualidad pictórica, *glamour*) y un *discurso* sobre qué se puede hacer y qué no con esas convenciones multifuncionales. Dentro del sistema de iluminación clásico, Keating llama "clasicistas" a aquellos fotógrafos que persiguen un "arte del equilibrio", es decir, que apuntan a integrar armoniosamente las distintas convenciones y funciones de la luz en una película. En cambio, los fotógrafos "manieristas" son aquellos que experimentan las posibilidades estéticas de una de esas funciones en detrimento de las otras. En este sentido, un fotógrafo manierista "puede sacrificar el realismo en favor del *glamour*, o sacrificar la claridad narrativa en favor de la atmósfera" (2010, p. 190), como en el ejemplo de la escena del bar de *Escala en la ciudad*. Me interesa volver sobre esta película recuperando esa sospecha de Naremore que mencioné al comienzo. Alton como un "esteta sternbergiano", un fotógrafo formado en el sistema clásico, pero con claras inclinaciones manieristas, interesado en las posibilidades pictóricas de la imagen cinematográfica.

En *Escala en la ciudad* la luz es más que un recurso técnico, es el eje conceptual que estructura toda la obra: caracteriza a los personajes, define los espacios y expresa los conflictos. Como ya señalé al referirme a la secuencia de montaje que divide a la película en dos, Isa y

Jaime realizan un trayecto que comienza en la penumbra del puerto, atraviesa las luces nocturnas de la ciudad y termina en el centro. Allí conocen a unos excéntricos personajes que los invitan a participar en una obra de teatro. Aceptan actuar y a la mañana siguiente amanecen en una casa de campo. Luego de esta secuencia regresan al puerto y se cierra la estructura circular. Para contar ese movimiento donde la luz juega un papel central, la narración depende de la capacidad fotográfica de Alton.

Alton guarda a lo largo de la película una iluminación especial para la protagonista. Si bien no es el más clásico de los fotógrafos, su formación responde al sistema de normas y convenciones de la iluminación hollywoodense, por eso sus momentos de experimentación con la luz tienen como base ese sistema más o menos estable. En este sentido, cuando fotografía a Ester Vani, la actriz que interpreta a Isa, lo hace bajo los parámetros de caracterización de las estrellas de Hollywood: busca realzar el *glamour* subordinando otras funciones como la ilusión de realismo. Esto se advierte, por ejemplo, en la manera en que introduce a los dos personajes principales de la película. La primera vez que se nos presenta a Jaime, en verdad apenas lo vemos. El primer plano de su rostro (fig. 1.11) remite al estilo por el cual Alton es tan conocido, la oscuridad domina todos sus rasgos: iluminado en clave baja, los ojos hundidos, una luz lateral que deja ver parcialmente el costado derecho de su cara, y una segunda fuente del otro lado para delinear el borde izquierdo y separarlo del fondo. Si el espectador se guiara por el modo en que se presenta a este personaje, no hay manera de que pueda depositar confianza en él. A la inversa, la primera vez que vemos el rostro de Isa es a través de una imagen nítida (fig. 1.12). No importa que el puerto sea el sitio más oscuro de la ciudad, Alton no

deja a la protagonista en la penumbra. Isa está plenamente iluminada, con una luz suave y frontal, apenas unas sombras débiles a los costados y en el cuello modelan su cara.



Figura 1.11



Figura 1.12

Este esquema básico se mantiene, con variaciones, en distintos momentos de la película. Puede explotar el ideal de belleza femenina como en la figura 1.13, cuando en un primerísimo primer plano, además de utilizar el foco suave, agrega una luz dirigida a sus pupilas. O, en un ejemplo más interesante (fig. 1.14), la acción dramática puede exigirle un enrarecimiento en el rostro de la actriz. En este plano Isa está con Jaime en su habitación y escucha pasos que se acercan por el pasillo, ella teme que sea su antiguo amante. Alton abandona la luz frontal y elige una luz lateral que naturalmente genera una sombra en el costado contrario de su rostro. Podría atenuar esa sombra con una luz de relleno, sin embargo, decide dejar la mitad de su cara a oscuras. Para conservar

el *glamour* de la actriz, toma dos decisiones: provoca un resplandor intenso con una luz trasera que realza el color rubio de su pelo e intensifica la mirada con el recurso de la luz direccionada a sus ojos. Finalmente, remata la composición enmarcando a Isa dentro del soporte de la cama donde está acostada. De haber mantenido el esquema de iluminación parejo y frontal, el plano hubiera perdido toda la intensidad dramática que demanda la escena. En cambio, así logra un balance entre la atmósfera que necesita ese momento de la historia y el principio de *glamour* que exige acentuar el atractivo visual de la actriz. Un rostro inexpresivo como el de Ester Vani se ve enriquecido gracias a las luces y sombras que proyecta Alton: entre las figuras 1.12 y 1.14 hay un abismo, la neutralidad de un plano y la potencia expresiva del otro.



Figura 1.13



Figura 1.14

En términos generales, cuando Hollywood apunta a resaltar el *glamour* de una actriz, el efecto conseguido refuerza construcciones ge-

néricas en torno a la representación de la belleza femenina. Es decir, idealiza su imagen borrando del rostro las facciones que pudieran expresar un carácter fuerte, comúnmente asignado al género masculino (Keating, 2010). Incluso cuando no se busca realzar específicamente el *glamour* de la *star* prototípica, los esquemas de iluminación de personajes femeninos –suavizar las facciones en un sujeto que se supone frágil y sensible– y los de personajes masculinos –subrayar los rasgos duros en un rostro que debe sugerir un carácter fuerte– suelen estar motivados por representaciones de género de este tipo, donde la mujer en su rol pasivo y en su imagen etérea tiende a volverse objeto de una mirada masculina.[35] Pero, como he insistido, esto no es suficiente para explicar la estética de *Escala en la ciudad*. Tal representación binaria en un director de fotografía como Alton sería limitante. Alton está contando con luz la historia de la película y para ello tiene que crear situaciones atmosféricas distintas, diferenciar a los personajes y generar imágenes impactantes para el espectador.

Hay dos planos casi idénticos en los que Alton ilumina de manera distinta a las dos mujeres retratadas. La escena presenta un montaje paralelo entre dos conversaciones: la que mantienen Isa y Jaime en una habitación, y la que mantienen Tita (su amiga) con Cristian (su antiguo amante). Como en el ejemplo anterior, Isa tiene el perfil ensombrecido y la luz trasera que hace resplandecer su cabellera (fig. 1.15). Aunque la puesta de cámara sea similar, la sombra sobre el perfil de Tita es mucho más oscura y la luz trasera menos intensa (fig. 1.16).

[35]Sin embargo, como señala Keating (2010), estas formas de representación de la feminidad y la masculinidad se quiebran cuando Hollywood tiene que “glamourizar” a las estrellas masculinas. También aparecen grietas cuando el espectador modelo deja de ser el hombre o “la mirada masculina”.

Alton comienza a decirnos de manera muy sutil que el destino de estas dos mujeres será diferente.



Figura 1.15



Figura 1.16

En efecto, hay dos momentos en los que Alton repite este atributo de la luz sobre las mujeres de manera mucho más explícita. En ambos casos la iluminación es la que llena de sentido la escena: Isa, siempre acompañada por la luz, iniciará su salida del puerto penumbroso hacia el centro de la ciudad y el campo; Tita, asediada por las sombras, se quedará allí durante toda la historia. En el primer caso, Isa y Jaime entran a la habitación a oscuras, Alton dibuja la silueta de Jaime en la puerta (fig. 1.17), Isa activa el interruptor e ilumina el ambiente (fig. 1.18). En el segundo caso, la situación es el reverso exacto. Tita y Cristian están en su habitación. Comienza a escucharse una canción en algún lugar del puerto que habla de luces y sombras: "Colocaron una luz en la ventana / y como sale el sol palidece / se alarga la sombra del barco carbonero

[...]".[36] La amiga camina hacia el interruptor y apaga la luz (fig. 1.19). Alton logra una de sus composiciones más bellas al imitar el efecto lumínico de la luz de la luna entrando por la ventana. Como consecuencia de este efecto, la imagen que sigue es un primer plano en el que la iluminación motivada por el resplandor de la luna modela cada rasgo de su rostro (fig. 1.20). Una fuente lumínica cruzada deja una mitad en sombras y en la otra mitad se resaltan las facciones de un rostro agotado. El personaje es una mujer, pero su caracterización fotográfica es propia de lo que un manual clasicista aplicaría a un hombre.



Figura 1.17



Figura 1.18

[36]El cuento "Greta y Loretta" de Saslavsky (23 de abril de 1931) que mencioné como una de las fuentes tiene varios pasajes en los que las luces y las sombras del puerto caracterizan a los personajes: "El sol se ponía; las grúas, los docks, los barcos proyectaban largas sombras en el agua. Greta descubrió bruscamente su propia sombra, desmesuradamente estirada entre dos pontones. Sí, era su sombra, no cabía duda. Levantaba los brazos y la sombra de sus brazos tocaba en el muelle del canal. Todo un puerto de sombras."; "En la noche se recortó un cuadrado de luz, una ventana. Greta divisaba perfectamente sin ser vista, un dormitorio iluminado, al muchacho que en él acababa de entrar"; "El aviso luminoso se encendía, se apagaba con una aureola recién fabricada por la lluvia fina".



Figura 1.19



Figura 1.20

La secuencia del campo (un espacio simbólicamente ligado a la virginidad) representa el único lugar donde estos personajes no están acechados por las sombras. Las escenas bucólicas registradas por Alton insinúan una redención (luego frustrada) para la protagonista. Allí, la pareja vive un breve idilio, donde imagina la posibilidad de un futuro lejos del puerto. Alton abre la secuencia empleando una técnica pictórica bien conocida por los fotógrafos de Hollywood que en la década de los treinta ya era en una convención, pero cuyo origen se remonta al cine mudo y fue popularizada por el director Maurice Tourneur: el *repoussoir*. Esta técnica consiste en oscurecer el frente de la imagen para guiar la visión al fondo y generar la ilusión de profundidad (fig. 1.21). Pero el plano no se queda quieto, la estrategia lumínica está reforzada por un movimiento de cámara hacia delante que acompaña a la protagonista y atraviesa el ventanal: Isa sale de la oscuridad y se dirige hacia la luz (natural) donde la espera sentado Jaime (figs.1.23 y 1.24). Es la primera vez que vemos a los personajes en una

escena diurna. Para embellecer el plano, Alton recorta la luz principal continuando la forma ovalada del marco del ventanal y hace caminar a Isa sobre un haz de luz que genera una silueta parcial y un efecto traslucido en el vestido (fig. 1.22).



Figura 1.21



Figura 1.22



Figura 1.23



Figura 1.24

De esta manera, Alton prepara al espectador para las imágenes siguientes, planos en exteriores y de atmósfera romántica, un tipo de composición al que dedica un largo apartado en su libro. Pero "la luz por sí sola no produce imágenes bellas. Es esencial que compongamos nuestras tomas de exteriores" (Alton, 1949, p. 121). Sea una toma larga o una corta, Alton distribuye la luz y los elementos del plano cuidadosamente. En la escena anterior los personajes decidieron dar un largo paseo por el campo, pero lo que pudo ser un simple plano de transición hasta que los personajes llegaran al río, Alton lo materializa en una composición paisajística en la tradición del pictorialismo fotográfico (fig. 1.25). Hollywood incorporó esta corriente estética en la década de los veinte, con su característico estilo difuminado (*soft focus style*). Tanto la fotografía fija como la fotografía cinematográfica recurrieron a técnicas del paisajismo pictórico para legitimarse como arte,[37] y Alton, en el joven cine argentino, estaba aprovechando lo aprendido en Hollywood no solo para mostrar su talento, sino también como respuesta al pedido de sofisticación y aburguesamiento visual en parte del medio local. Isa y Jaime caminan por el campo, el plano está dividido en tres zonas: un objeto adelante con las flores fuera de foco y oscurecido, un sector en el medio del plano bañado por la luz solar, y el fondo otra vez en penumbra. A esto, Alton agrega el uso del difusor en el lente que hace que la atmósfera amorosa de la

[37]El pictorialismo consistía en suavizar las imágenes para lograr un aspecto similar al de una pintura, de acuerdo a cierto ideal que consideraba que el bajo contraste podía evocar composiciones más bellas y sofisticadas. Como señala Kristin Thompson, el *soft focus style*, o fotografía de estilo difuminado, no implicaba solamente "un enfoque con poca profundidad", sino un conjunto variado de técnicas a las que apelaron los fotógrafos: "Revelado de bajo contraste, gasas, filtros, viñetas difuminadas, cualquier cosa que pudiera reducir el contraste y crear una imagen difusa" (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985, p. 319).

escena responda a lo que propone en su libro: "Imágenes románticas en el bosque o en superficies acuosas se ven mucho mejor cuando están intensamente difuminadas" (1949, p. 132). Cuando los personajes llegan al río, el fotógrafo ensaya un plano cenital y filtra la luz entra las hojas de los árboles proyectando un patrón de sombras sobre los cuerpos acostados. La composición roza la abstracción y los cuerpos se integran a la naturaleza (fig. 1.26).



Figura 1.25



Figura 1.26

A pesar de esta secuencia de ensueño romántico, Jaime decide abandonarla por la mujer que lo mantiene (un personaje sin imagen, siempre fuera de campo) e Isa no podrá escapar de la prostitución ni del puerto. Por su parte, Tita descubre que Cristian sigue amando a Isa y decide suicidarse. Como señalé al comienzo, en *Escala en la ciudad* las acciones y las pasiones melodramáticas de la pareja protagonista son débiles, de ahí que Jaime simplemente la abandone

e Isa asuma su destino sin ningún arrebato. La iluminación estuvo anunciando la suerte de ambas: Isa, quien siempre es rescatada por una fuente de luz, vive; Tita, iluminada con una luz mortecina, se suicida. Pero lo cierto es que ninguno de los dos destinos parece mejor que el otro. En los últimos dos planos Isa se encuentra otra vez en la calle, sola con su sombra (fig. 1.27), iluminada por un farol y a la espera de un nuevo cliente. Si alguna vez la luz de los paisajes bucólicos pareció simbolizar un salvataje, en el final circular la luz artificial de la lámpara urbana la condena a la repetición de aquello de lo que quería escapar. ¿Hay algo más terrible que la condena a quedar atrapada en una imagen cíclica? Suena en *off* el mismo audio de los primeros minutos de la película: "Son cuatro, señores, dos rubias y dos morenas, si quiere olvidar, si está triste, si está solo...". En el último plano, el rostro de Isa, se escuchan nuevamente las promesas de Jaime (fig. 1.28).



Figura 1.27



Figura 1.28

***

Hasta aquí he intentado desarrollar cómo Alton incorporó no solo un conocimiento técnico al cine argentino, sino también las distintas normas de representación del sistema en el que se formó. Interesado en experimentar de manera expresiva con la luz, de la mano de SIFAL, señaló un camino para que el cine nacional elevara su calidad artística y técnica. Según explica Keating (2010), el sistema de iluminación de Hollywood se caracteriza por poner en disputa distintas funciones o ideales sin priorizar necesariamente uno de ellos: "Las siempre presentes y siempre importantes demandas de la historia, el estudio y la estrella" (p. 192). Es decir, la tensión entre la historia que demanda determinada atmósfera lumínica y el estudio que exige que su estrella se vea plenamente y glamorosa. Es cierto que puede sonar exagerado estar hablando de estrellas y de estudios en Argentina en 1935. Nadie le demandaba nada a Alton porque todavía no existía ningún sistema de estudios, trabajaba para una productora independiente y Ester Vani era una pésima actriz sin futuro en el cine argentino. No obstante, Alton, a la vez que hacía sus primeros experimentos con la luz, estaba demostrando que el cine de producción nacional podía dar un salto de calidad. En su corta vida, la cinematografía local no había conocido este grado de sutileza y matices en sus imágenes, ni sus estrellas habían sido fotografiadas bajo los parámetros que demanda toda industria del espectáculo que apunta a ser competitiva. *Cinegraf* (noviembre, 1935) observó esto a la perfección: "[*Escala en la ciudad*] es también la primera película que aporta, a las imágenes de nuestra producción, la riqueza visual, llena de matices, de la luz y de la sombra" (p. 44).

Faltaba poco tiempo para que Alton se incorporara a Argentina Sono Film y acompañara el crecimiento vertiginoso de los estu-

dios de los Mentasti y del cine argentino, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más preciados. Después de aquella primera evaluación temerosa sobre el estado del cine que escribió recién llegado al país, en sus textos posteriores el panorama dio un vuelco. Ya a comienzos de 1936, en un artículo enviado a *International Photograhper*, Alton se mostraba esperanzado en su análisis del contexto cinematográfico:

> El negocio de la producción cinematográfica argentina todavía no puede ser considerado una industria. Aún se encuentra en una etapa experimental, pero a juzgar por el talento de sus pioneros y el enorme progreso que ha realizado en tan poco tiempo, pronto se convertirá en una. (Alton, enero, 1936, p. 23)

A mediados del mismo año, en un nuevo envío, escribía: "La producción está comenzando a volverse una realidad"; y anunciaba que había sido contratado por Argentina Sono Film como supervisor técnico de toda la producción. Pero el fotógrafo tenía en claro que no abandonaría su verdadera profesión: "Dado que nací *cameraman*, no voy a confiar la iluminación en nadie más" (Alton, mayo, 1936, p. 16). Efectivamente, de allí en adelante iluminó doce películas para el estudio de los Mentasti, que se consolidaría como el estudio más importante del país y Alton, por su parte, como el fotógrafo más valorado. Como afirma Nicolas Poppe (2017), este momento

> [...] representa un desplazamiento en la manera en que practicaba su oficio. Al no desempeñarse más en los confines (o en los márgenes) experimentales de los estudios independientes, nuevos, o pequeños, sino dentro un sistema mucho más industrial, Alton se vio forzado a equilibrar la destreza con la convención. (p. 224)

En estas películas, concentró su particular estilo en algunas escenas específicas y acomodó la iluminación general a las necesidades de la historia. Superada, entonces, la primera etapa del cine nacional, caracterizada por iniciativas *amateurs* y experimentales, Alton encontró en Argentina Sono Film un modelo a escala de lo que había conocido en Hollywood. Es decir, el tipo de organización industrial en la que se había formado. Tan es así que al final de su texto realizó una elogiosa descripción de Ángel Mentasti, en la que lo comparaba con un productor norteamericano:

> El señor Ángel Mentasti, presidente de Argentina Sono Film, es el primer productor cinematográfico altamente capacitado de la Argentina. Parece, y es, el típico supervisor de Hollywood y encajaría en cualquier *staff* ejecutivo de los grandes estudios americanos. Arranca temprano por la mañana leyendo los guiones para su programación de 1936, entrevistando a los agentes de las empresas extranjeras, supervisando la construcción de sus nuevos estudios, seleccionando el reparto de la próxima película. Luego, ya en la cabina de proyección, donde hace una pausa para comer su sándwich y su vaso de leche, pasa la tarde respondiendo el correo, organizando reuniones de producción, haciendo preparaciones para el día siguiente. (Alton, mayo, 1936, p. 16)

La última entrega de Alton para *International Photographer* es elocuente. Dejaba de lado la tercera persona que venía usando en sus notas y se incluía dentro de lo que consideraba, finalmente, una industria:

> Se produjeron cerca de 25 películas en los estudios argentinos durante el año 1936. Para Hollywood puede parecer insignificante, pero para nosotros aquí abajo, teniendo en cuenta que el primer estudio

> apto para grabar sonido fue construido hace solo cuatro años, esto se ve diferente. Lo llamamos industria. (Alton, marzo, 1937, p. 29)

Entre 1936 y 1939, Alton demostró su capacidad para moverse con versatilidad dentro de distintos géneros: la comedia –*Loco Lindo* (Arturo S. Mom, 1936), ¡Goal! (Luis Moglia Barth, 1936), *El pobre Pérez* (Luis César Amadori, 1937), *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth, 1939)–; el policial –*El último encuentro* (Luis Moglia Barth 1938), *Palermo* (Arturo S. Mom, 1937)–; el melodrama –*Amalia* (Luis Moglia Barth, 1936), *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939), *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939)–; el drama social-folclórico –*Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937), *El matrero* (Orestes Caviglia, 1939)–.[38] Argentina Sono Film no tenía las ansias de experimentación de aquel proyecto independiente que fue SIFAL, pero tenía en claro cuál era el camino a seguir en la industria de masas: no era suficiente aspirar a emular la capacidad técnica y artística de Hollywood, tampoco diseñar imágenes preciosistas; el público esperaba encontrar en la pantalla figuras y narrativas con las que identificarse, en otras palabras, esperaba el universo de símbolos, fantasías y deseos que canalizaba el tango y sus ídolos. Si en *Escala en la ciudad* Alton hizo un trabajo asombroso sobre el rostro Ester Vani, fue recién en el encuentro con la capacidad performática de Libertad La-

[38]Por fuera de Argentina Sono Film, Alton participó de *Tararira* (Benjamin Fondane, 1936), quizás la primera película vanguardista del cine argentino. Aunque se considera perdida, puede consultarse el texto de Gonzalo Aguilar (2011) donde reconstruye el contexto de producción. Luego, en 1937, Alton hizo una pausa en el cine nacional y viajó a Estados Unidos para comprar equipos cinematográficos. Mientras estuvo allí trabajó en *La vida bohemia* (Josef Berne, 1938), una de las últimas películas en español que produjo Hollywood (España, 2000c).

marque donde su pericia fotográfica se articuló de manera prodigiosa con una verdadera *star*, una narración bien construida y un público más receptivo. En este sentido, películas como *Madreselva* y *Puerta cerrada*, tal vez sus mejores trabajos, dan cuenta de la plena integración de Alton al cine industrial. Por eso, en el capítulo III dedicado a Luis Saslavsky analizaré *Puerta cerrada* y el trabajo colaborativo entre director, fotógrafo y estrella.

Retomando el párrafo inicial, cuando me referí a la identificación de Alton con el *film noir* y a las polémicas en torno a la genealogía de este fenómeno estético, el estudio de la experiencia del fotógrafo en Argentina puede contribuir a lo que Alastair Phillips (2013) –a propósito de los cineastas alemanes que pasaron por Francia antes de emigrar a Hollywood– señala con relación a la importancia de enfocarse en las microhistorias, en "la convergencia de una biografía individual y una influencia estética más amplia dentro de la historia intercultural del *film noir*" (p. 99). Ciertamente, este capítulo no tiene como tema el *film noir* (cuya efervescencia corresponde a la posguerra), ni pretende revertir la relación de influencia entre las cinematografías centrales y la joven cinematografía nacional, pero deja la puerta abierta para plantear un inesperado giro geográfico a la revisión historiográfica sobre la prehistoria del *noir* que han llevado a cabo críticos norteamericanos y europeos en las últimas décadas. En otras palabras, motiva a tomar un desvío en la usual dialéctica Hollywood-Europa a partir de la comprobación de que Alton en Argentina ensayó de manera germinal muchas de las marcas estilísticas que lo volvieron famoso veinte años después. Volveré sobre esto al analizar *Puerta cerrada*, uno de sus últimos trabajos en el país y uno de los más arriesgados en términos visuales.

| CAPÍTULO II |

Arturo S. Mom: de la literatura al cine

En una entrevista realizada mucho tiempo después de la muerte de Horacio Quiroga, César Tiempo, quien estuvo a su lado durante los últimos meses de vida en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, recuerda una ocasión en la que el escritor expresó su deseo de hacer películas. Quiroga, es sabido, no solo fue un cinéfilo intenso en el período silente y un defensor del nuevo arte, sino también un verdadero pionero al incorporar el universo cinematográfico a sus narraciones. No llama la atención, entonces, esta inquietud que de alguna manera se concretó en *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), dos años después de su muerte. Pero hay otro dato interesante que entrega Tiempo, relacionado con un tercero en la habitación, viejo amigo y discípulo de Quiroga:

> En una de esas visitas coincidimos con Arturo S. Mom, notable cuentista también, que había derivado a la actividad cinematográfica como guionista y director, y recuerdo que Quiroga le preguntó, mirándome a mí: "¿Cuándo vamos a hacer cine los escritores?". Mom sonrió melancólicamente e hizo un gesto en el que abarcaba todas las dificultades que se oponían a esa aspiración. (Tiempo, 1970, p. 24)[39]

[39]Mom formaba parte del grupo Anaconda, bautizado con el nombre de un cuento de Quiroga, desde 1923. Este reunía a intelectuales, escritores y artistas como Samuel Glusberg, Alfonsina Storni, Emilio Centurión, Ricardo Hicken, Berta Singerman, Roberto Payró, Guillermo Estrella, Alberto Gerchunoff, entre otros (Delgado y Brignole, 1939).

En el gesto de mirar a Tiempo, Quiroga parece excluir a Mom del grupo de escritores. Quizás ya no lo consideraba un par, pero Mom no solo tenía un pasado literario y periodístico muy prolífico, sino que después de un arduo trayecto había conseguido aquello que Quiroga anhelaba. Al margen de la precisión histórica que puede tener la memoria de Tiempo, la anécdota sirve como excusa para indagar un olvido que existe aún hoy: la obra escrita de Mom previa a su trabajo como director y la importancia que tuvo en su transición al cine sonoro, del que fue un precursor.

Las imágenes, las historias, las estrellas y las nuevas formas narrativas que ofreció Hollywood modificaron de manera decisiva la manera de imaginar el acontecimiento literario, un fenómeno que en el caso argentino fue sumamente productivo. Sin embargo, la crítica[40] ha privilegiado los casos de figuras consagradas como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Nicolás Olivari, Homero Manzi, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, etcétera. Mientras que otras, cuyo lugar en el canon literario tal vez sea mínimo, a diferencia de aquellas, además de transitar el mundo del periodismo y de la literatura, también formaron parte activa de la industria cinematográfica nacional desde sus comienzos; y no solo como guionistas (tal fue el caso de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi), sino afrontando el desafío de narrar con imágenes y sonidos. Este fue el caso de dos directores pioneros como Arturo S. Mom,[41] objeto de este capítulo, y de

---

César Tiempo, escritor, periodista, dramaturgo y guionista cinematográfico, conoció a Quiroga en los últimos años de vida.

[40]Véase la introducción donde cito la amplia bibliografía sobre el tema.

[41]Germán Ferrari (2006) se ha referido a la etapa de Arturo S. Mom como escritor en un texto biográfico.

Luis Saslavsky, del siguiente, para quienes la ficción literaria, la crítica y la crónica, en un país que no tuvo industria hasta la tercera década del siglo veinte, significaron maneras de estar cerca del cine y eventualmente dar el salto al campo de la producción.

El inicio de Mom en la escritura literaria y periodística estuvo directamente vinculado con Quiroga. Durante los meses de septiembre y octubre de 1922, Mom lo reemplazó en la página de cine de la revista *Atlántida* y desde enero de 1923 ocupó su lugar de manera definitiva hasta noviembre, cuando la sección de espectáculos fue eliminada de la publicación. Sin embargo, donde mejor puede leerse la influencia de Quiroga en Mom es en *La estrella polar* (1927), un libro de cuentos atravesado por el imaginario de Hollywood a la manera de los relatos cinematográficos de su maestro y amigo. La reseña sobre el libro que salió publicada en *Caras y Caretas* (julio, 1927) decía: "Muchos son los cuentistas influidos por el cine; pocos los que confiesan ese influjo [...] [Mom] se complace en demostrar que el buen cine le inspira argumentos y le proporciona pormenores técnicos que los amenizan y los animan". Según el reseñista, existían dos tipos de cuentos en el libro de Mom: aquellos que hablan sobre el poder de las imágenes cinematográficas sobre los hombres y las mujeres, y aquellos que retratan el bajo fondo porteño desde el influjo de las películas de Lon Chaney.

El objetivo de este capítulo, entonces, es estudiar el modo en que Mom incorporó el universo de Hollywood a su literatura, al igual que tantos otros escritores, para luego analizar la transición al campo de la producción cinematográfica. En el primer apartado, abordaré el conjunto de cuentos que tematizan el efecto que tuvo el cine en el público porteño de la década de los veinte, y que problematizan el lugar de la mirada y del deseo masculinos en el contexto del surgimiento de las es-

pectadoras femeninas. En el segundo apartado, considerando que Mom comenzó su carrera cinematográfica haciendo películas del género policial, me referiré a los cuentos que abordan el mundo del crimen y los diálogos que establece con otras formas del policial contemporáneo. Uno de estos cuentos fue su carta de entrada a Hollywood, donde hizo sus primeros pasos como guionista mientras conocía el funcionamiento de los estudios y entrevistaba estrellas para el diario *La Nación*. En este apartado describiré su transición al cine que comenzó a consolidarse cuando se asentó en Argentina y escribió su primer argumento, *La vía de oro* (Edmo Cominetti, 1931), financiada por el diario *Crítica*, donde también se desempeñó como crítico durante cuatro años (1931-1934). Finalmente, en el cuarto apartado, analizaré su debut en el rol de director, con *Monte criollo* (1935), a partir de las conexiones que es posible establecer con el cine de *gangsters*, un género que había florecido a principios de la década y que Mom había seguido de cerca.

Escopofilias

Con "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (1919), Quiroga inauguró una serie de ficciones donde el personaje principal cae rendido ante las divas de Hollywood y hace todo lo posible –mediante la imaginación, la ciencia, o una combinación de ambas– por quebrar la barrera que separa su mundo del de ellas. Como ha señalado Laura Utrera (2010), este cuento, que narra en forma de sueño el viaje a Hollywood de un porteño para conquistar a una estrella, está atravesado "por el uso de términos que remiten al goce a través de la mirada" (p. 129).[42]

[42]Esto también lo ha señalado Carlos Dámaso Martínez (1997): "El tema del amor –tan presente en la obra quiroguiana– adquiere aquí una dimensión referida a lo visual, a la

Mom explotó a fondo este recurso organizando los cuatro relatos de *La estrella polar* que refieren a situaciones espectaculares a partir del acto de mirar y del efecto de placer que genera la imagen femenina. Sin embargo, esta *escopofilia*[43] que los protagonistas masculinos experimentan intensamente presenta una inflexión particular cuando está mediada por la imagen cinematográfica.

En "Visual Pleasure and Narrative Cinema", uno de los textos fundacionales de la teoría feminista sobre cine, Laura Mulvey (1975) señaló que el cine clásico se caracteriza por reproducir el orden patriarcal ya que convierte a la mujer en el objeto de la mirada y al hombre en su agente. Miriam Hansen (1991) ha revisado esta posición preguntándose por la importancia que tuvo el cine en el ingreso de las mujeres a la esfera pública durante las primeras décadas del siglo xx. Para Hansen "el cine, así como refuerza jerarquías patriarcales en su organización de la mirada, también ofrece a las mujeres una oportunidad institucional de violar el tabú de la escopofilia femenina" (p. 277). En los cuentos de Mom, que registran este fenómeno para el caso argentino, el cine aparece como un consumo femenino donde el hombre pierde el poder de la mirada que suele detentar en la vida cotidiana. Tal como analizaré en el siguiente apartado, en estos relatos hay una clara diferencia entre las primeras dos historias que suceden en un edificio de departamentos y en un teatro, y las otras dos que tienen a la sala de cine como espacio principal. Si en "Una mujer desnuda" un *voyeur* acosa con la mirada a la mujer que lo obsesiona y en "El su-

imagen, al acto de ver, de mirar, del placer del *voyeur*" (p. 32).

[43]La escopofilia es un concepto psicoanalítico que refiere al placer de mirar a otra persona como objeto. Laura Mulvey (1975), en el texto que cito a continuación, lo introdujo en el campo de la teoría feminista y psicoanalítica sobre cine.

plicio de Ida Stavro" una bataclana sufre las miradas de los hombres hasta el suicidio; en "La cortina de hielo" y en "La estrella polar" esa relación de dominación visual se disuelve o se invierte y los protagonistas masculinos comparten el acto de mirar con las mujeres en un espacio donde ya no poseen el control. En el primer caso, un hombre enamorado de una estrella de Hollywood se vuelve objeto de risas para la platea femenina; en el segundo, un espectador de belleza cinematográfica se enamora de una espectadora con la que comparte sus placeres visuales. En ambos, el protagonista masculino que antes se encontraba en una situación de poder frente a su objeto de deseo, vacila cuando este, que se supone pasivo, mira activamente, ya sean las espectadoras que están a su lado o las estrellas detrás de la pantalla que le devuelven la mirada.



Figura 2.1. *La estrella polar y otros cuentos* (1927) editado por BABEL (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias) de Samuel Glusberg. Mom compartió editorial con Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Guillermo Estrella, Evar Méndez, entre otros.

"Una mujer desnuda" se desarrolla en un edificio de departamentos y anticipa los temas de la mirada masculina y del deseo por una mujer inaccesible que estarán presentes en los dos cuentos que suceden en salas de cine. El protagonista abre el relato anunciando sus prácticas *voyeuristas* y fetichistas.

Solo quiere mirar y este acto, según se excusa, es inofensivo: "Nada de malo. Pero sucede a veces que, por contemplar un solo detalle de algo cuya completa visión, por imposible o poco menos, está vedada a nuestros ojos, hacemos o haríamos cualquier sacrificio" (1927, p. 25).[44]

La mujer con la que está obsesionado y a la que acosa con su mirada es Yolanda, la hija del dueño del edificio donde vive, una "italianita" que "es un encanto: diez y ocho años verdaderamente agresivos" (p. 26). Todo el relato está construido sobre un sistema de miradas alrededor de este personaje femenino, un régimen de visualidades vinculadas al deseo, al espectáculo y al control. El protagonista contempla la ventana de Yolanda (la única que está enrejada) desde su cama y, si bien dice que le gustaría conocerla para charlar, sobre todo desea "*mirarla*[45] a gusto, bien de cerca". La considera vanidosa, pero reconoce que "el desenfado con que van mis *ojo*s a sus encantos personales" debe herirla. Los vecinos del barrio se indignan porque el protagonista acostumbra a pararse en la puerta de calle "nada más que para *mirarle* las piernas cuando sube a su automóvil", pero tanto ella como sus admiradores hacen todo lo posible para evitarle "el agradable *espectáculo*". La madre tiene una única ocupación *visible*: "*mirar* a su hija", al igual que el padre. Por eso, los pretendientes y sus familiares han resuelto que lo "*mirarían* con desprecio". Yolanda, que tiene "unos *grandes ojos* verdes", "*mira todo y a todos* como a la distancia".

La manera en que el protagonista-narrador construye a la mujer con la que está obsesionado remite a una situación cinematográfica,

[44]De aquí en adelante, al citar el libro *La estrella polar* solo mencionaré el número de página.

[45]El énfasis es mío en este y en los próximos casos.

como si Yolanda fuera una actriz inalcanzable cuya mirada nunca será capaz de encontrarse con la del espectador porque pertenecen a dos realidades irreconciliables (un drama que en los otros dos cuentos los personajes intentarán resolver). No es casual, entonces, que una noche el protagonista asocie el recuerdo de Yolanda al de otra mujer, Corinne Griffith, a quien había visto desnuda en la película *Vidas desiertas* (*Island wives*, Webster Campbell, 1922) y lo había impresionado poderosamente: "Daba vueltas en mi pensamiento, obstinado en condensar *in mente* mi comentario de cronista cinematográfico" (p. 30). Como en el caso de Quiroga, cuyas notas críticas mantienen una relación de continuidad con sus ficciones, Mom había reseñado esta película en la revista *Atlántida* y trasladó el efecto que le causaron esas imágenes al cuento.

Cuando el protagonista finalmente se duerme y "la fresca y esbelta Corinne" comienza a borrarse de su recuerdo, sucede lo inesperado: de pronto despierta y la actriz se le aparece desnuda en su cuarto. Pestañea y comprende que en verdad la mujer que está parada frente a él es Yolanda sufriendo sonambulismo. Es una presencia ausente que recuerda a los fantasmas de los cuentos "El vampiro" y "El espectro" de Quiroga, y que adelanta las otras dos historias con personajes enamorados de imágenes espectrales. Mom (octubre, 1922), en una antigua crítica donde reflexionaba sobre el desnudo de Corinne Griffith, decía que aquello que "en el teatro sería extremadamente violento y atrevido, resulta natural y factible en el cine por la razón de que entre la realidad palpitable y la fotografía se acumula una serie de atenuantes que suavizan la impresión" (p. 45).[46] Esta diferencia entre el cuerpo

[46]Al año siguiente la película se reestrenó y Mom (noviembre, 1923) volvió a escribir sobre "la más gallarda flor de carne que pudiera erguirse sin desmedro junto a las pal-

teatral y el cuerpo cinematográfico, en "Una mujer desnuda" tiene un paralelo en la actitud del protagonista frente a su objeto de deseo, al que mira como si fuese una imagen. Aunque sugiere que ha tenido relaciones sexuales con otras mujeres, bataclanas del teatro, a Yolanda solo desea mirarla sin importarle que ella lo desprecie. El carácter espectral de la sonámbula es una situación ideal para el *voyeur*. En este sentido, el protagonista dice: "Parecía mirarme [...] Y también parecía no mirarme... o no mirar". Él, en cambio, la mira fijo, "encantado en su contemplación" (p. 31). Yolanda actúa como si no hubiera nadie en la habitación, se para frente al espejo del baño y comienza a peinarse. La escena evoca la iluminación codificada para un primer plano femenino: "El oro de su melena rubia, bajo el foco eléctrico, se irisaba de reflejos". "Ella como si tal cosa. Yo no existía..." (p. 33). La historia se cierra cuando escucha que el padre y la madre entran a buscarla. En este caso, la mirada es la de la ley. El protagonista simula dormir, pero siente la mirada "quemante" del padre sobre sus ojos cerrados: "Debió mirarme con vibrante indignación" (p. 36).

El final ligeramente cómico de este *voyeur* tiene su reverso trágico en el "El suplicio de Ida Stavro", el cuento inmediatamente posterior en la estructura del libro. Aquí también el tema de la mirada ocupa el centro de la historia, pero su particularidad radica en que está narrado desde el punto de vista de la mujer observada. El relato comienza con un deseo parricida: "Ida Stavro ansiaba dos cosas: vivir en la Avenida de Mayo y que se muriera su padre [...] Solo ella sabía de qué manera infame la quería y del denso terror de su cuerpo cuando lo envolvía en ondas pegajosas y llameantes *la mirada oblicua del hombre*" (p. 33).

---

meras y los helechos: Corinna Griffith" (p. 53).



Figura 2.2. Corinne Griffith, estrella femenina del cine silente admirada por Mom y los protagonistas de sus cuentos.

Pero, si bien el padre muere en las primeras páginas y ella consigue abandonar el Riachuelo para vivir en el centro porteño, jamás podrá disfrutar de su éxito en el teatro Maipo porque el fantasma la persigue en la mirada de los otros. Los ojos que cada noche se fijan sobre sus piernas le recuerdan un historial de abusos: las noches de su infancia cuando despertaba con marcas en el cuerpo o los recuerdos de juventud cuando "la mirada ardiente de los hombres arrancaba escalofríos de su carne como si se la tocaran" (p. 47). Los ojos de los espectadores del teatro son "pupilas de gato fijas y quemantes", "desgraciados" que solo le miran las piernas (p. 51). Cuando sale del teatro el acoso callejero se vuelve físico: "Se las mordían con los ojos" y "una barriga la empujaba insistentemente por detrás y se refregaba como al descuido" (p. 53). En la última función, antes del suicidio, Ida reconoce "los ojos endemoniados de su padre" (p. 55) entre las butacas, "veinte filas de puntos ígneos, tirantes hacia la carne tersa y desnuda de sus piernas" (p. 56).

En los próximos dos cuentos, Mom cambia la caracterización de los personajes masculinos y del sentido de la mirada, pero sobre todo cambia la ambientación. El cine no solo pareciera ser un lugar para canali-

zar el placer óptico, sino también un espacio para el romance entre sujetos donde la relación entre observador y observado es intercambiable.

A diferencia del personaje arrogante y de mirada acosadora de "Una mujer desnuda", quien había hecho todo lo posible "para contemplar a gusto dos pantorrillas y algo más" y no esperaba "el agradable espectáculo, tan completo como gratuito, que luego había de deparar[le] el destino" (p. 26); Oscar Nissen, el protagonista de "La cortina de hierro", se describe a sí mismo como un sentimental quien ha vivido "imbuido en libros sentimentales" y en "blandos ensueños románticos" (p. 64) que lo llevaron a enamorarse de una estrella de cine. Si el protagonista del primer cuento ejercía una mirada que fetichizaba el cuerpo de la mujer; el drama de Nissen, en cambio, consistirá en cómo hacer del objeto de deseo fantasmagórico un sujeto que le devuelva la mirada. La razón de sus fantasías –Corinne Griffith– se repite, pero el vínculo con la estrella está *feminizado*, no solo por sus consumos culturales, que por convención están asociados con las mujeres –novelas sentimentales y melodramas cinematográficos–, sino también por la manera en que se describe su comportamiento en la sala de cine, inadecuado según lo que se espera de su género. Una actitud más propia de "los corazones femeninos, que gustan enamorarse de las imágenes", como había escrito el propio Mom (marzo, 1923a, p. 45) a propósito de un galán cinematográfico.

En los años que rodean a *La estrella polar*, asociar al cine con las mujeres era un lugar común. El libro de Mom, por ejemplo, comparte la fecha de publicación con *Y volvió Jesús a Buenos Aires* (1927), de Enrique Méndez Calzada. En el cuento "La enamorada de Rodolfo Valentino", un hombre rompe la relación con su novia porque ella guarda un retrato de Valentino en su cartera. Indignado, pone un aviso en el diario

buscando una mujer que "no haya concurrido nunca al cinematógrafo ni coleccione retratos de artistas de la pantalla" (1927, p. 118). Como explica Patricio Fontana (2009), este también es el caso de Roberto Arlt, en cuyos escritos cinematográficos se puede ver que

> [...] el cine afecta especialmente a las mujeres. Son las mujeres –las chicas de familias burguesas en 'El bailecito de Carlos Marx', la amiga de 'Misterios femeninos', las muchachas provincianas de 'El cine y esos pueblitos'– quienes están en el centro de las reflexiones de Arlt sobre el impacto del cine en la sociedad. (p. 66)

Esta figuración del espectáculo cinematográfico como un universo femenino aparecerá tiempo después en una de las primeras secuencias de *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). En la película, el tango y el fútbol son practicados por los hombres de la familia, mientras que el cine es el espacio de consumo de las mujeres y del amigo homosexual. Cuando el padre (ligado a los valores de la cultura tradicional de la primera generación de inmigrantes) se entera de que pasaron la tarde mirando películas, manda a su mujer de vuelta a la cocina.

El espectáculo cinematográfico, como sostiene Hansen (1991), fue determinante en la alteración de los límites con los que históricamente se encontraron las mujeres para acceder a la esfera pública:

> El cine fue un lugar que las mujeres podían frecuentar por sí mismas como consumidoras independientes, donde podían experimentar formas de colectividad diferentes a aquellas centradas en la familia [...] El cine organizó a las mujeres como audiencia, como el sujeto de recepción colectiva e interacción pública. [...] El cine abrió un terreno en el cual podía articularse un nuevo discurso de feminidad y podían redefinirse las normas y códigos de conducta sexual. Este

terreno no consistió meramente en el espacio físico de la sala, sino que involucró el espacio fantasmagórico de la pantalla así como las transacciones múltiples y dinámicas entre estos espacios. (p. 118)

La exagerada y despectiva identificación del cine con el género femenino que puede encontrarse en diversos textos de la época (aunque en verdad haya sido un espacio heterogéneo) habla tanto del impacto que este produjo en la experiencia de las mujeres (y, por contrapartida, del efecto que causaron en los hombres las nuevas prácticas femeninas), como de la impostada indiferencia de ciertos sectores hacia el nuevo espectáculo. Una actitud que Quiroga (agosto, 1922) ya había definido muy bien en su diatriba "Los intelectuales y el cine": "Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él". Alineándose con esta postura, Mom construye un personaje (Oscar Nissen) que se siente más cercano a ese público femenino que a lo que se espera de él como corredor de comercio y subgerente de una fábrica textil, es decir, un hombre práctico y racional. En este sentido, la desmesura amorosa que manifiesta Nissen por Corinne Griffith lo llevará a confundir la ficción con la realidad y a abalanzarse sobre la pantalla para poder tocar a su amada. En las primeras páginas del cuento, Nissen adelanta este desenlace vergonzoso de la historia que está por narrar y con pretendida afectación, en un curioso español ibérico que no utiliza en el resto del cuento, pide disculpas a todas las mujeres que estuvieron presentes:

Perdón, señoras y niñas, a quienes ofrecí el triste espectáculo. Estoy profundamente avergonzado. He sido siempre vuestro silencioso admirador. Os he contemplado noches y noches extasiado

> ante vuestra distinción, con tímido respeto. Nunca pretendí ascender hasta vosotras. No dudo de vuestra piedad tampoco. Comprendo que hubo razón sobrada en ese instante para que todas estallarais en una carcajada, como lo hicisteis, cuando yo, vuelto a mis cabales, adquirí frente a todas vosotras, tan extrañas a la amargura de mi vida, la noción precisa de aquel acto que me arrancaba de lo normal, y temblando, agobiado por la enormidad de mi estupidez, ocultaba mi rostro entre mis manos. Sentí, sin embargo, luego de vuestro estupor, caer sobre mí la compasión de vuestros ojos. Perdón, señoras y niñas... (p. 65)

Nissen no supo comportarse en un espacio en el cual la mirada, el placer y la risa, ya no son exclusivamente masculinos. Sin embargo, quizás por la manera en que consume estas historias de amor, las mujeres comprendieron su accionar y fueron compasivas con él. En contraposición, su jefe ("hombre práctico y admirablemente dotado para los negocios", "un maestro del cálculo y la frialdad comercial") le hace notar que la pasión y la razón son irreconciliables en el mundo laboral:

> Usted tiene una gran falla; es un sentimental; el comercio y el sentimiento se dan bofetadas; el sentimiento mata los negocios; usted es un poeta que está al borde de un abismo y caerá; usted es un absurdo en el comercio y con esos ojos azules que nunca están donde deben estar no convencerá a nadie. (p. 64)[47]

[47]Nissen, un hombre medio, con un trabajo racional, está emparentado con Guillermo Grant, el protagonista de "Miss Dorothy Phillips", un jefe de ministerio que sueña más allá de sus posibilidades. Ambos comparten la desgracia de su destino latinoamericano e intentan acortar la distancia que los separa de sus objetos de deseo. Grant realiza un viaje onírico a Hollywood y Nissen imagina que puede quebrar la "cortina de hierro". "He nacido en Buenos Aires y no me he movido de Buenos Aires y este es mi único

En efecto, Nissen es producto de sus lecturas. Esas que Beatriz Sarlo (1985) estudió en *El imperio de los sentimientos*, novelas que relatan "la historia sencilla que va desde el flechazo a la consumación del amor o su frustración" (p. 22).[48]

En la primera de las tres películas protagonizadas por Corinne Griffith,[49] Nissen se enamora, *mirando*, de una "imagen desconocida" (p. 67). Pero comprende rápidamente la imposibilidad del amor ya que pertenecen a dos mundos diferentes. Están separados por "la cortina de hierro" y su única garantía es que ella le devuelva la mirada: "Sentí el horror de alcanzar la certidumbre de que si alguna vez ella llegaba a mirar iba a suceder algo extraño en el equilibrio de mi vida. Porque si tal cosa se producía yo podía ser hombre perdido" (p. 67). Las narraciones semanales de consumo masivo que analiza Sarlo (1985)

> [...] tienen una *teoría de la mirada*: los ojos dicen más que las palabras y, sobre todo, hablan cuando las palabras, a causa de diferentes obstáculos, no son posibles entre quienes aún no se conocen pero pueden manifestar, por los ojos, la voluntad de conocerse. (p. 128)

horizonte. Desconozco, pues, todo lo que amo. Amaba a la mujer que no conocía y la encontré fuera de mi horizonte. Precisamente para mi desgracia" (p. 66).

[48]Sobre el consumo de esta literatura, Sarlo (1985), en sintonía con lo mencioné anteriormente, indica que "aunque, en público y por evidentes razones, podía ser considerada 'literatura para mujeres', el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos sexos, hace difícil excluir a los hombres como posibles miembros del público" (p. 36).

[49]Mom no cita los títulos de las películas que miran sus personajes y altera los argumentos cuando las incorpora a sus relatos. Hasta donde pude comprobar, las tres películas probablemente sean: *Island wives* (Webster Campbell, 1922), *A virgin's sacrifice* (Webster Campbell, 1922), *Six days* (Charles Brabin, 1923).

Nissen, que fue educado sentimentalmente por este tipo de ficciones, comprende el conflicto que representa la no correspondencia de miradas para el cortejo amoroso, hecho que se agrava si su enamorada vive en el cine mudo: "La primera amarga certidumbre de mi encuentro con ella era que no podrían encontrarse nunca nuestras palabras. Podía ella, sí, hacer llegar hasta mis ojos los más recónditos movimientos de su alma. ¿Pero y yo?..." (p. 68). Los ojos de Corinne Griffith "aun estando en mi dirección, no podían verme" (p. 69).[50]

En la segunda película, Nissen continúa buscando su mirada: "Tus ojos, Corinne, la mirada de tus ojos, una sola mirada de tus ojos que me identificara contigo para saltar hasta tu mundo. ¡Nada!" (p. 77). Totalmente perdido por el efecto que las imágenes tienen sobre él, mide su tiempo según el cronograma de estrenos: ocho semanas después se reencuentra con la actriz en una tercera proyección. A pesar de haber asistido a una película muda, Nissen siente el grito de Corinne Griffith ante una escena de peligro e intenta conectar visualmente con ella para salvarla. Para los cinéfilos románticos, como los que crean Quiroga y Mom, el amor se hace carne a través de los ojos. La visión adquiere una función motriz y táctil, como si fuese posible la manipulación voluntaria del nervio óptico a la manera de un brazo. La *mirada óptica* se convierte, plenamente, en una *mirada háptica*[51]:

[50]Como explica Sarlo (1985): "La mirada y los ojos son, entonces, centros dobles de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico. Si el cuerpo femenino tiene siempre un núcleo erótico, que va desplazándose históricamente, estas narraciones fundan el principado de los ojos. Por otra parte, ojos y mirada se diferencian y sus efectos o mensajes no son necesariamente compatibles. Puede gobernarse la mirada, pero, incluso negándola, los ojos siguen siendo, en su negación, un centro expresivo" (p. 128).

[51]El término háptico viene del verbo griego *aptô* (tacto). Desde que Alois Riegl habló de una "mirada háptica" para referirse a la función táctil del ojo en el arte egipcio,

> Los busqué, los atraje. Con toda la red de mis nervios arrollada detrás de mis órbitas, quise que sus ojos sintieran los míos y todo mi ser estaba en mis ojos y yo me iba por mis propias miradas. Y ella empezó a sentir. (p. 82)

La potencia del primer plano lo lleva a creer y a sentir que sus miradas se encontraron como consecuencia de mirar intensamente. Sin embargo, el desenlace lo devuelve a la realidad: el amor (como su mirada) no es correspondido. Nissen se levanta de la butaca, cruza la orquesta, salta sobre la tela y choca contra una sombra: "La gente reía, sobre todo las mujeres reían y reían" (p. 85).

El último cuento de este grupo, que le da nombre al libro, concretiza el deseo frustrado y conjura el final irónico del cuento anterior a través de un procedimiento especialmente quiroguiano: la introducción de un elemento fantástico. En los cuentos de Quiroga, como ha señalado Sarlo (2004), lo fantástico se produce en el cruzamiento entre dos dimensiones del cine: "su erotismo y su tecnología" (p. 28). El cine es un potente generador de hipótesis técnicas y ficcionales que, junto al potencial erótico de las estrellas, son explotadas por la literatura. En el caso de "La estrella polar" de Mom, el deseo mediado por la mirada cinemato-

---

distintos críticos han recuperado el concepto para reflexionar sobre las artes visuales y el cine. Giuliana Bruno (2002), en su investigación sobre cine y arquitectura, concibe al espacio háptico del cine como un espacio habitable. Según Bruno, la teoría lacaniana ha convertido al espectador en un *voyeur*, y ella se propone pensar al espectador como un *voyageur*, "un pasajero que atraviesa un terreno háptico, emotivo" (p. 16). Si bien en este cuento de Mom (como en otros) el sentido de la visión es predominante incluso cuando el personaje no está hablando de la mujer ("me comía con los ojos el panorama extraño" [p. 67] dice del paisaje hawaiano), el deseo último es trascender la mirada. Asimismo, la mirada también puede tener repercusiones físicas negativas, como en el caso de Ida Stavro a quien le aparecen marcas en las piernas.

gráfica logrará unir, finalmente, el mundo de los espectros con el de dos espectadores. Pero para la realización de esta fantasía será necesaria la aparición de una mujer deseando a la par del hombre.

El protagonista de este cuento está anatómicamente predispuesto para vivir situaciones de tipo cinematográficas. Su dicha y su desgracia, como describe, son el tumor cerebral que se inflama y “presiona por demás los centros ópticos” (p. 143) provocándole visiones, y la sordera congénita que completa la experiencia visual. Su infancia metaforiza las condiciones de percepción de un espectador cinematográfico: la madre, muda, le “hablaba con sus ojos” y le enseñó “a contemplar largas horas seguidas los hermosos paisajes” (p. 144). A la manera de un galán cinematográfico, se describe a sí mismo con un cuerpo de “armoniosa arquitectura”, ojos azules y un rostro de “belleza varonil”. Sin embargo, cuando habla su garganta expele “un ronco gruñir” (p. 147) que espanta a las mujeres, por eso anhela encontrar un rostro capaz de aceptarlo sin oírlo. En un viaje a Buenos Aires por una consulta médica, visita una sala de cine por primera vez y encuentra una solución al rechazo que genera en la sociedad. Allí estaban “los seres que nunca iban a oírme, dándose en cambio, a la pasión de mis ojos y de mi alma” (p. 148). Si el alma de los hombres está “desquiciada por los ruidos de la vida”, el protagonista-narrador de esta historia encuentra reparo en “el mundo de sombras y silencio”. El cine es, a la vez, producto de la modernidad tecnológica que provocó el ruido que atormenta al personaje, y un espacio de contemplación estética y de resguardo. En este sentido, para los personajes de exaltado romanticismo que crean Quiroga y Mom, la imagen cinematográfica –el primer plano en particular– es la vía capaz de encauzar la soledad y los desbordes pasionales.



Figura 2.3. Rodolfo Valentino y Vilma Banky en *The Son of the sheik* (George Fitzmaurice, 1926).

El flechazo en esta oportunidad es con Vilma Banky, actriz húngara que comenzó su carrera en Hollywood en 1925 y coprotagonizó películas junto a los actores Ronald Colman y Rodolfo Valentino. El protagonista del cuento relata cinco experiencias en la sala de cine en las que describe los argumentos y los actores, sin embargo, Mom realiza una curiosa operación sobre las películas originales que inspiraron a las películas de su ficción. Como pareja de Banky solamente se menciona a Colman[52] y se omite a Valentino, incluso cuando dos de

[52]Mom lo llama Reginald Colman en lugar de Ronald Colman.

las cinco películas reconstruidas no hay duda de que son éxitos de la máxima estrella masculina del período: *El águila negra* (*The eagle*, Clarence Brown, 1925) y *El hijo del sheik* (*The son of the sheik*, George Fitzmaurice, 1926). ¿Cuál puede ser la razón de esta omisión? La decisión de convertir a la pareja de Banky en un único actor puede deberse a una necesidad narrativa. El protagonista del relato descubre en una de las películas que el rostro de Colman es exactamente igual al suyo, "toda su figura era igual, como dos gotas de agua" (p. 154) y recuerda que esa semejanza se repetía en las otras encarnaciones. Por lo tanto, concluye, cada vez que Banky miró a su coprotagonista con amor también fue él mismo el destinatario de esa mirada.

Pero, aun así, ¿por qué Mom elige a Colman en lugar de a Valentino? Esta decisión es llamativa si se piensa en el final del cuento. En la última película a la que asiste el protagonista, durante una noche fría y de tormenta, son solamente dos personas en la sala. La otra es una mujer:

> Esfumada en la sombra vi a la mujer desconocida convulsionarse en su butaca y extender los brazos hacia la figura de Reginald Colman. ¿Quién era aquella mujer desconocida? ¿Había, pues, un ser que tenía por aquel espectro la misma extraviada pasión que yo por el otro? (p. 159)

A pesar de que la estrella por la cual esta espectadora convulsiona se llame Colman, ¿quién sino Valentino podía despertar esa pasión? La enorme popularidad del *latin lover* entre las mujeres a nivel mundial y cierta hostilidad manifiesta entre los hombres –por su otredad étnica (el exotismo), por los rumores en torno a su masculinidad o porque configuraba un texto estrella que se desviaba de los modelos de masculinidad de otros galanes (Hansen, 1991)– permiten inferir

que esta omisión descansa en un ocultamiento voluntario realizado por Mom o, quizás, un guiño que no termina de explicitar plenamente. En 1923, él mismo recogía en las páginas de *Atlántida* algunos chismes que venían de Estados Unidos y reproducía los prejuicios de manera poco solapada: "Rodolfo de Valentino, de discutible nacionalidad y muchas otras cosas discutibles [...]" (Mom, marzo, 1923b, p. 45). Pero para 1927, cuando se publicó *La estrella polar*, Valentino ya había muerto hacía un año y en Argentina se habían visto sus dos películas con mayor carga erótica, que son las que Mom incorpora a su relato: *El águila negra* y *El hijo del sheik*. El efecto que tenía el astro sobre las mujeres era ineludible y se había convertido en un objeto de culto.

En el discurso público, Valentino formaba parte de los consumos femeninos, tal como aparecen en el cuento "La enamorada de Rodolfo Valentino", de Méndez Calzada (1927), y en aguafuertes de Arlt como "¿Soy fotogénico?" (1928) y "Parecidos con artistas de cine" (1933). En ambos casos el deseo de poseer a, o convertirse en, Valentino merece algún tipo de burla o castigo hacia las fanáticas (o fanáticos que aparecen feminizados de manera despectiva).[53] Sin embargo, como explica Fontana (2009), es probable que también existiera "una secreta admiración masculina hacia Valentino, que aparece soterrada bajo esa aparente repulsa" (p. 135). Aunque el protagonista de "La estrella polar", en la descripción que hace de sí mismo, deba aclarar que su

[53]En el relato de Méndez Calzada, la chica enamorada de Valentino termina contrayendo matrimonio con un viejo desagradable como castigo por fantasear con la estrella y rechazar a su joven novio. Arlt, en "¿Soy fotogénico?", si bien acepta el gusto de las mujeres, se ríe de los hombres que intentan imitarlo. Y en "Parecidos con artistas de cine" reproduce las opiniones de un hombre que sostiene que las mujeres cuantas más películas ven "más brutas, más impersonales y descoloridas se vuelven" (Arlt, 1997, p. 117).

belleza es “varonil”, las películas de Valentino que Mom incorporó al cuento parecen indicar que los hombres también podían identificarse con el actor (cuya ambigüedad sexual es motivo de conflicto) y, de esta manera, responder a las fantasías sexuales de las mujeres.[54] Si en el cuento de Méndez Calzada el hombre rompe la relación porque su mujer está enamorada de Valentino –de “afeminada belleza” (1927, p. 117)–, en el cuento de Mom los dos espectadores se enamoran gracias a que, mediante un procedimiento fantástico, los espectadores se funden con las estrellas. En el final, Colman/Valentino y Banky, cuyos personajes murieron durante la última proyección, cruzan la pantalla y habitan los cuerpos de los dos espectadores para continuar su historia de amor en el mundo real.

En los relatos quiroguianos de Mom, el deseo, el romance e incluso el tópico de la vida después de la muerte son efectos de una mirada reeducada y exaltada por el fenómeno cinematográfico. El acto de mirar desbocado del espectador y de la espectadora, quienes necesitan desesperadamente que las estrellas de la pantalla les devuelvan la mirada para poder realizar sus fantasías, confirma aquello que Hansen (1991) ha señalado respecto de las películas de Valentino:

> Promueven una identificación con la mirada en sí misma, no con la fuente o el objeto sino con la mirada como un medio erótico, lo cual promete transportar al espectador fuera del mundo de los medios y fines y al reino de la pasión. (p. 280)

[54]Mucho tiempo después, Leopoldo Torre Nilsson, en *La casa del ángel* (1957), recurrió a las imágenes de Valentino para hablar del cine como liberador del deseo femenino. Para un análisis de esta secuencia véase Aguilar (2009, pp. 136-139).

Criminales

En mayo de 1923, Mom escribió en *Atlántida* una nota titulada "En defensa de los ladrones..." como reacción a cierta representación suavizada del criminal que estaba encontrando en el cine norteamericano:

> Hace unos días hemos visto una película, en la cual, así, de buenas a primeras, sin más motivo que unas cuantas ingenuas exhortaciones bíblicas, se convirtió a la honradez toda una gavilla de ladrones. Y no hubo nadie en ella que se rebelara contra tamaña deshonra... Y hasta se dio el caso incalificable de que uno de ellos extremara su ignominia hasta el punto de irse solo a la comisaría... ¡Y ése era un chorro! ¿Qué quiere?...
>
> Esto ya toca los límites del abuso. Esos ladrones sensibleros, tan blandamente susceptibles a las sugestiones de la bondad, del amor y de la piedad, son una maligna invención de las empresas filmadoras, un insulto, una bofetada en pleno rostro a los verdaderos delincuentes en general y a los ladrones en particular. (p. 45)

Aunque Mom no menciona ningún título específico, probablemente tuviera en mente un ciclo de películas caracterizadas por la regeneración moral y social del mafioso que floreció por esos años (y que antecedió al cine de *gangsters* de fines de la década de los veinte que pervive en el imaginario aún hoy por la dureza y el destino mortal de sus protagonistas).[55]

---

[55]Nick Heffernan (2017) sostiene que el *gangster regeneration cylcle* (1910-1925) funciona como una suerte de prehistoria del *gangster genre* propiamente dicho, célebre por títulos como *Underworld* (Josef Von Sternberg, 1927) y la trilogía canónica de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *The public enemy* (William Wellman, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Dado que el texto de Mom al que me estoy refiriendo es de 1923, es lógico que todavía no tuviera contacto con estas figuras. Alrededor de ese año, entonces, tuvo que haber asistido a películas como *The white moll* (Harry F. Millarde, 1920), *Outside the*

Ante este panorama, Mom afirma haber identificado entre los espectadores a tres verdaderos ladrones que se sintieron indignados y humillados porque el resto de la audiencia se reía de los criminales conversos en la pantalla. Por ello, dice, decidió salir en su defensa:

> No hay derecho... Cuando por cuarenta centavos se mata una telefonista, cuando por una chacra se liquida una familia, cuando por una gallina se arriesga el pellejo, por un Ford se rompe una cabeza y por un sifón se dan varias puñaladas, no hay derecho a desvirtuar los caracteres y calumniar la realidad con ejemplares adulterados y sentimentales de cinematógrafo... ¡Románticos!... ¡Dónde se ha visto a un ladrón de verdad traicionando su credo por una chica rubia, y dónde a un asesino como Dios manda catequizado por un versículo bíblico!... ¡Pobres místicos! Vergüenza eterna si tal cosa sucediera. Sería como para volverse definitivamente honrado, de pura indignación... ¡No faltaba más! Eso es falsear los hechos, violentar la verdad y lanzar injustamente el vilipendio público sobre la escrupulosa y escurridiza progenie de Caco. (Mom, mayo, 1923, p. 45)

Algunos años después, con los cuentos policiales de *La estrella polar*, se podría decir que Mom se desquitó y reivindicó la figura del

---

law (Tod Browning, 1920), *The penalty* (Wallace Worsley, 1920), *Voices of the city* (Wallace Worsley, 1922), *The woman with four faces* (Herbert Brenon, 1923), *The shock* (Lambert Hillyer, 1923), *Those who dance* (Lambert Hillyer, 1924) *Lawful cheater* (Frank O' Connor, 1925), *Midnight Molly* (Lloyd Ingraham, 1925), en las que hombres y mujeres vinculados con el mundo del crimen se regeneran moralmente, ya sea por la intervención del amor o por alguna revelación religiosa. Voy a volver sobre este punto más adelante porque en la obra cinematográfica de Mom, pese al fervor de su texto en defensa de los delincuentes puros, se pueden comprobar rasgos de las dos vertientes.

delincuente implacable que había añorado en aquel texto precoz. Aunque el director es conocido por dos películas centrales en la historia del cine policial argentino –*Monte criollo* y *Palermo* (1937)–, estos relatos ligados al bajo fondo porteño son un antecedente olvidado que permite establecer una continuidad entre su etapa de escritor y su etapa de realizador cinematográfico. Más allá de la falta de legitimación que sufrió la obra literaria de Mom, a la que ya me referí al comienzo de este capítulo, lo cierto es que la literatura policial argentina producida entre 1910 y 1940 no ha recibido demasiada atención crítica (Setton, 2014a), con excepción de los textos clásicos de Quiroga, Arlt y Borges. En el último tiempo, esta situación se fue revirtiendo gracias al aporte de investigadores como Horacio Campodónico (2004), Román Setton (2014a; 2014b), Lila Caimari (2012; 2015), y Sylvia Saítta (2016), quienes recuperaron obras del género desconocidas y realizaron aportes fundamentales para la comprensión de un período en el que los relatos policiales adquirieron una fuerte presencia en el mercado editorial y una gran aceptación entre un público masivo ávido de este tipo de historias:

> Desde 1910, la diversificación de las representaciones de criminales en la prensa, la incorporación del imaginario cinematográfico al imaginario criminal, la recepción de nuevas y diferentes tradiciones de la literatura criminal –la novela de enigma de la denominada "Edad de oro", la aparición de las películas de *gangsters*, los relatos de la serie negra–, todo esto genera una proliferación de modelos diversos de literatura policial, que fueron acompañados por nuevas publicaciones y por la expansión de la circulación de los *pulps.* (Setton, 2014a, p. 54)



Figura 2.4. Lon Chaney en *Outside the law* (Tod Browning, 1920).

Considerando este contexto, la incursión de Mom en el género policial debe ser pensada como parte de un proceso en plena ebullición en el cual el imaginario cinematográfico tuvo un impacto fundamental, sobre todo en un cuentista que vivía de la crítica cinematográfica. En efecto, cuando se publicó *La estrella polar*, la nota que salió en *Caras y Caretas* (julio, 1927) se detuvo particularmente en esta influencia. Es más, el reseñista, sin saberlo, adelantó el destino cinematográfico de "Full de Ases", un cuento que contiene en forma germinal el conflicto de *Monte criollo*. Además, comparó al escritor con uno de los grandes cuentistas norteamericanos: "Mom nos da un cuento que pide ser filmado. El asunto, originalísimo, y su gracioso desarrollo son de factura cinematográfica, a la manera de Bret Harte, aquel precursor de los libretistas de

películas" (*Caras y Caretas*, julio, 1927). Por otro lado, sobre "Dentro de la ley" y "Un seguro sobre la dicha" dice que "pertenecen a otra categoría cinematográfica. Son estudios del bajo fondo porteño. Las figuras y las acciones están pintadas verosímilmente con riqueza de pormenores angustiosos. El espíritu de Lon Chaney, cuando era un perverso, está allí y produce impresiones de pesadilla" (*Caras y Caretas*, julio, 1927).

Si bien las influencias que señala el reseñista de *Caras y Caretas* existen –Mom era un gran admirador de Chaney–,[56] los dos cuentos presentan ambigüedades a la hora de inscribirlos en una vertiente específica del género policial. Tanto en "Dentro de la ley" como en "Un seguro sobre la dicha" aparecen personajes truculentos relacionados con el bajo fondo porteño (de allí que el reseñista evocara la figura de Chaney, quien había representado a varios *gangsters*), pero no existen asaltos a mano armada, persecuciones en automóviles o peleas cuerpo a cuerpo como podían encontrarse en el cine y en las crónicas periodísticas sobre el crimen organizado popularizadas en los diarios porteños hacia la década de los veinte. De hecho, los delitos cometidos por los protagonistas (un triste oficinista y un temible proxeneta porteño) son asesinatos meticulosamente calculados y diseñados sobre las fallas del sistema legal. Hay, entonces, una interesante mixtura en la que conviven el mundo del hampa, los crímenes impunes y los elementos de crítica social ligados a la serie negra y al policial duro, junto a rasgos más típicos del policial clásico o de enigma. En "Dentro de la ley", un hombre patético y cobarde desarrolla un minucioso plan

[56]Mom (septiembre, 1922) escribió una elogiosa nota sobre el actor –"cuya especialidad han sido los papeles de miserable, degradado, cínico, ladrón y fullero, y, sobre todo, los de lisiado y tarado, de cualquier raza y nacionalidad" (p. 45)– en *Atlántida.*

para matar a su mujer y al amante (un mafioso) y luego declararse inimputable pese a la brutalidad del asesinato. En "Un seguro sobre la dicha", un poderoso *cafishio*, del que se esperaría el uso de la violencia física para conseguir dinero, convence a una de sus prostitutas de que se suicide con el fin de cobrar un seguro de vida. En cada caso, quien descubre y narra la verdad de los crímenes es un representante de la legalidad (un policía y un agente de seguros), pero esto no convierte a los cuentos en historias detectivescas que celebren la eficacia o la pericia del sistema legal. No solo porque el procedimiento probatorio del que se jactan ambos narradores no incide sobre lo ya sucedido y porque fueron ellos mismos los engañados por los delincuentes; sino también porque Mom sugiere que el mundo del crimen y el de la justicia están más cerca de lo que parece.

El oficial de policía de "Dentro de la ley" se muestra menos preocupado por el doble asesinato que por demostrar la cobardía del asesino regodeándose en sus habilidades de deducción.[57] Sentado en la mesa de un café y con un público cautivo, evoca una práctica de larga tradición en la policía porteña que Lila Caimari (2015) ha denominado "memorialismo de afición": "Oficiales encumbrados y agentes modestos cuentan anécdotas de su pasado en esquinas dudosas y guardias de comisaría" (p. 56). Apoyado en la empuñadura de su espada, hace un alegato sobre el coraje para diferenciar a los hombres valientes de Félix Graus, protagonista de la historia. No se opone al asesinato cuan-

[57]"[...] cada vez que nos veíamos y hasta el último momento, sólo me contó mentiras para desorientarme. Pero yo, analizando y analizando, desentrañé la verdad desnuda, arranqué la verdad de entre aquella madeja de mentiras, desnuda, así, como se saca un gusano de su capullo. Soy hombre de deducciones, señores; mi profesión me tiene habituado a ello" (p. 18).

do es por honor, pero está indignado con el método elegido por Graus a quien la Chata Lucía, su esposa, le fue infiel con el Negro Yáñez, "un temible timbero profesional, imán para la plata y esponja para el whisky [...], dueño y señor de la Chata" (1927, p. 15). El policía expresa cierta admiración por este malevo, no solo porque encarna el culto al coraje, sino también porque sabe dominar a una mujer peligrosa:

> Las mujeres como la chata en cien palabras sueltan cien mentiras, mienten siempre, viven de la mentira, ellas mismas son una mentira, la verdad no les hace falta y si dicen alguna la dicen mintiendo, aún al hombre que las domina, una de cuyas cualidades de dominio consisten en verles la verdad de la mentira y fajarlas. (p. 14)

Como plantea Setton (2014), "desde aproximadamente 1870, el femicidio ha sido un motivo central del género en estrecha relación con una configuración del cuerpo de la mujer como peligro, que atenta contra la institución familiar y mina los vínculos afectivos" (p. 57). En este sentido, no sorprende cuando el policía sostiene que matar a la esposa y al amante hubiera sido un acto de valentía si Graus hubiera ido de frente.[58] Lo que lo inquieta es la "larga y ruin premeditación y alevosía... ¡Oh, el miedo aguza el ingenio!". Graus quería vengarse pero le temía a Yáñez– "un hombre de fibra"– y a la cárcel –el "peligro de la ley"–: "Mató el peligro de matar matando a mansalva, y contra el peligro de la ley, es decir, de su sanción, se acorazó en la ley misma" (1927, p. 11). El plan consistió en ofrecerle casamiento a la Chata Lucía, emborrachar a los amantes y matarlos mientras dormían: "Desper-

[58]Todavía más, el "peligro femenino" y la reprimenda policial tienen un claro antecedente en el relato "La Bianchi" (1913) en el cual se insinúa el posible intento de abuso y femicidio de una prostituta dentro de una comisaría (Setton, 2014, p. 57).

taron con un balazo en el vientre cada uno. Entonces debieron ver a Graus reír y reír y mirarlos y luego volarles los sesos" (p. 21). Cuando llegó la policía, Félix Graus alegó emoción violenta y la ley lo amparó porque estaba casado.

El cuento "Un seguro sobre la dicha" repite el procedimiento del engaño, hay "un delito al margen de la ley bien que con todas las de la ley" (p. 91):

> La matemática maravillosa del seguro de vida, como toda construcción humana, debía tener un punto vulnerable. Esto es lógico, más aun, es fatal. Pero el hecho vergonzoso es que ese punto vulnerable fue descubierto y explotado por un hombre salido de los cabarets porteños... El Payo Cepeda [...] Esa magnífica construcción del intelecto y del progreso humano, deshonrada por la audacia de un malevo porteño. (p. 89)

Así como en "Dentro de la ley" el oficial de policía teoriza sobre la valentía para matar –los que tienen coraje y los que no–, este agente de seguros divide a los hombres que hacen dinero entre los que tienen escrúpulos y los que no los tienen. Si bien los escrupulosos operan "bajo el concepto y en las limitaciones de la justicia, de la decencia, de la moral", el narrador de esta historia sostiene que la diferencia con los inescrupulosos es meramente formal y expone la cercanía que existe entre el negocio de los seguros de vida y la prostitución. Si el primero se basa en que "toda vida útil es un capital en giro que produce su interés, porque toda vida útil significa trabajo y el trabajo un beneficio" (p. 93), el terrible proxeneta Payo Cepeda aplicó el mismo principio "en lo que respecta a las mujeres consideradas como capital en giro" (p. 94). En este sentido, el cuento presenta rasgos de la serie negra, en la que, como ha señalado Ricardo Piglia (2003),

> [...] el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla. (p. 80)

La historia de "Un seguro sobre la dicha" sucede "en pleno corazón inmenso de la urbe, donde rozándose con aristócratas y burgueses se escurren las almas tenebrosas". Es el mundo de "las esclavas blancas y los negreros elegantes" (1927, p. 96). En sintonía con los nuevos delincuentes que comenzaban a poblar las páginas de los diarios porteños, a imagen de los *gangsters* norteamericanos, el Payo Cepeda condensa belleza y brutalidad: "Un recio muchacho de treinta años, cuya hermosura viril y cuya fuerza de dominio se habían concretado a la conquista de mujeres. Sabía mirar, sabía conversar, sabía acariciar y sabía pegar" (p. 94).[59] El objetivo de Cepeda era expandir su red de cabarets hacia la ciudad de París y para ello necesitaba dinero. El plan consistió en casarse con una de sus prostitutas, la Pirula (el nombre de los que no tienen nombre), sacarle un seguro de vida y ofrecerle un año de lujos a condición de quitarse la vida una vez finalizado el plazo. Cepeda había estudiado el contrato y aunque la póliza quedaba anulada por suicidio, al pasar un año esa cláusula ya no corría. La paradoja de este asesino es que combina la sagacidad y la sofisticación para llevar a cabo un crimen "limpio" con la violencia del *gangster* o del malevo porteño. La Pirula podría haberlo engañado pero sabía que "no era el Payo Cepeda hombre a quien se le pudiera jugar impunemente una bromita pesada" (p. 111).

---

[59] Sobre "los atributos hollywoodenses de los 'pistoleros criollos'" véase Caimari (2012, p. 72).

El cuento que cierra el libro –"Full de Ases"– se diferencia de los relatos policiales previos en la caracterización que hace del delincuente. Ya no es el criminal truculento y temible que evocaban el Negro Yáñez y el Payo Cepeda, sino un "timbero en decadencia" (p. 169) cuya fragilidad está vinculada con la conciencia sobre la fatalidad de su profesión, los códigos de honor y de amistad y la responsabilidad familiar, elementos que anticipan de manera embrionaria ideas que Mom introduciría en *Monte criollo*. En rigor, el cuento no es estrictamente un relato policial, ya que la acción que hubiera activado un conflicto es interrumpida, lo que provoca que la historia derive en una reflexión sobre la suerte y el destino. El narrador asiste a una partida de póker para ver jugar al célebre tramposo Full de Ases ("nací con la fatalidad de la baraja [...] mi apodo, que es casi mi nombre, lo comprueba"). Cuando este intenta repartir las cartas a su favor, otro integrante de la mesa lo descubre y le dispara, pero el narrador empuja su mano y desvía la bala. Ya en la calle, Full de Ases le agradece y le explica su situación. Está atrapado en una dualidad de la que no puede salir: "En mí hay dos personas: el jugador capaz de desplumar al Santo Padre, el jugador que salta ante la sola palabra baraja y el padre y el amigo" (p. 173). Algunos años después, Mom resolvería esta dualidad que convive en Full de Ases desdoblándola en los dos tahúres de *Monte criollo*, un tramposo irrecuperable y otro que se reintegra a la sociedad a través de la institución familiar. Pero antes debería atravesar un largo camino para acercarse al campo cinematográfico.

Transición al cine

Además de ciertas similitudes entre los malevos porteños y los personajes de Lon Chaney que intrigaron al reseñista de *Caras y Care-*

tas, "Un seguro sobre la dicha" invita también a considerar el íntimo vínculo entre literatura y cine en la obra temprana de Mom por una razón que excede los elementos textuales. Este cuento guarda un lugar especial en su vida ya que fue la carta de entrada al mundo de la producción cinematográfica, nada menos que en Hollywood, cuando el director y productor independiente James Cruze le compró los derechos con el objetivo de convertirlo en una película.

El 15 de diciembre de 1927, pocos meses después de la publicación de *La estrella polar*, Mom abordó un barco con destino a Nueva York para luego trasladarse a la tierra que había alimentado sus fantasías literarias. La revista *Cine Mundial* (junio, 1928), una publicación hollywoodense destinada al mercado latino, informaba que "el escritor argentino Arturo S. Mom, enviado a Estados Unidos por el gobierno de su patria para estudiar la aplicación del cinematógrafo a la enseñanza escolar, ha pasado una temporada en Hollywood visitando estudios y escuelas" (p. 489). Si bien Mom efectivamente viajó como enviado oficial y posteriormente escribió varias notas sobre la importancia del cine en manos de los organismos estatales, no hay pruebas de que la investigación derivara en algún tipo de proyecto educativo o propagandístico oficial. Su estadía, en cambio, la aprovechó para darle un nuevo giro a su carrera.

En primer lugar, escribió una serie de crónicas cinematográficas para el diario *La Nación*, donde trabajó como periodista especializado los siguientes tres años. Entre 1928 y 1931, Mom no solo visitó tres veces Hollywood, sino también Rusia y Alemania, cuyas industrias estaban en pleno apogeo. Las crónicas se destacaban por la intimidad que lograba con las estrellas y una descripción detallada del funcionamiento de

los estudios.[60] Paradójicamente, Mom hizo realidad las fantasías que los personajes de sus cuentos (y los de Quiroga) anhelaban: romper la barrera fantasmagórica que existía entre ellos y las estrellas.



Figura 2.5. Gracias a sus viajes, Mom se convirtió en una figura reconocida en el campo periodístico y literario. En noviembre de 1930 *Caras y Caretas* publicó una caricatura suya al lado de una de Borges y de otros escritores.

Figura 2.6. Gran aviso en *La Nación* (abril de 1930) reconociendo su labor en Hollywood y anunciando las crónicas soviéticas.



[60]Mom entrevistó a figuras como Charles Chaplin, Pola Negri, Adolphe Menjou, Evelyn Brent y Dolores del Río, entre muchas otras. En el capítulo siguiente me enfocaré en el género de la crónica desde Hollywood y la experiencia del viaje a partir del caso de Luis Saslavsky.

En segundo lugar, gracias a aquella primera visita a los Estados Unidos, Mom consiguió insertarse en la producción cinematográfica y convertirse en el primer escritor argentino adaptado en Hollywood. Esta experiencia, no obstante, no fue del todo satisfactoria, principalmente porque la película que nació de "Un seguro sobre la dicha" –*Cock o' the walk* (Walter Lang y Roy William Neill, 1930)– mantuvo muy poco de la historia y del espíritu originales. Tan es así que cuando se estrenó en Buenos Aires con el título *Seguro de amor*, Mom –que ya no formaba parte de *La Nación*, sino que era el responsable de la columna cinematográfica del diario *Crítica*– escribió una nota titulada "Yo no tengo la culpa de lo que ocurre en *Seguro de amor*" expresando su fastidio con el resultado:

> Al director Cruze, estando yo en Hollywood, hace tres años, le gustó mucho el cuento, y me compró los derechos de filmación en una buena cantidad de dólares que, ¡ay de mí!, quisiera tener ahora. La película a filmarse debió ser muda, pero fue en esos momentos cuando comenzaron las parlantes; la obra se retrasó y, además, sufrió una cantidad de transformaciones.
>
> Debo aclarar que en *Seguro de amor* no hay absolutamente nada de mi cuento, con la excepción de una parte de su argumento. Los personajes han cambiado hasta en los nombres. En una palabra: que yo fui el primer sorprendido de lo que allí sucede. Nada hay de argentino en la película, como que ni siquiera se nombra a nuestro país. (Mom, 6 de septiembre de 1931, p. 19)

En *Cock o' the walk* no quedó nada del turbio bajo fondo porteño, del temible Payo Cepeda, ni del destino fatal de la prostituta Pirula. Por el contrario, el protagonista de esta versión, en lugar de inducirla meti-

culosamente al suicidio, la salva de dos intentos de quitarse la vida y luego la enamora. Mom no se guardó ironías al respecto:

> Myrna Loy y Joseph Schildkraut, los intérpretes, merecieron en los Estados Unidos los más rotundos elogios por su trabajo. Sobre todo, de Schildkraut se dijo que era el mejor trabajo cinematográfico que había realizado hasta ese momento. Pero tiene tanto de malevo porteño como yo de Mary Pickford. (p. 19)

Sin falsa modestia, según Mom los intérpretes de "Un seguro sobre la dicha" debieron ser "Greta Garbo y John Gilbert, y la obra debió ser dirigida por Fred Niblo, que estaba realmente encantado con los tipos y el argumento de mi cuento" (p. 19). Sabía que su cuento tenía potencial para ser llevado a la pantalla: "Siento mucho haber vendido todos los derechos cinematográficos de mi cuento, porque con él, ahora, yo hubiera podido hacer una hermosa película nacional" (p. 19).

Es interesante este último comentario porque, para ese entonces, Mom se encontraba realizando *La vía de oro* con su flamante productora, Cinematografía Sur, financiada por Eduardo Bedoya y Natalio Botana del diario *Crítica*.[61] Así, tan solo un mes después de quejarse del malevo porteño interpretado por Schildkraut, en una nueva nota autorreferencial Mom (8 de octubre de 1931) anunciaba su película de *gangsters* criollos:

---

[61]Un año antes Mom había logrado vender otro argumento en Hollywood que se convirtió en una película hispana. *La cautivadora* (Joseph Levering, 1930) es la historia de "El Pesado" y "La Serpentina", el dueño y la dueña de dos cabarets que se disputan la clientela. Hasta donde pude comprobar nunca se estrenó en Argentina y Mom tampoco aludió a ella en sus críticas. La historia involucra un collar robado, motivo que luego reapareció en *Palermo*.

> Después de viajar durante tres años por todos los estudios cinematográficos del mundo, desde los famosos de Hollywood hasta los de Moscú y Leningrado, después de haber conocido muy de cerca a todas las grandes estrellas de la pantalla y de haber visto trabajar a todos sus directores, el sueño de mi vida se concretó en una sola aspiración: hacer en Buenos Aires una película argentina [...] Se llama *La vía de oro* y trata en su argumento una historia de contrabandistas de seda. Entre Buenos Aires y las islas del Paraná se desarrolla esta intriga. Verán en ella ambientes diversos, mansiones aristocráticas, cafetines de la Ribera, islas del Tigre, paisajes del Paraná, combates de veleros contrabandistas en las misteriosas noches del Delta, drama, idilio, aventura y tango... Todo nuestro. (p. 16)

Aunque Mom intentaba establecer una continuidad entre el conocimiento adquirido en sus viajes y el debut cinematográfico, lo cierto es que no poseía ningún conocimiento práctico del oficio. No sorprende, entonces, que en *La vía de oro* figurara como guionista, supervisor y productor, pero la dirección estuviera a cargo de Edmo Cominetti, quien al menos tenía algo de experiencia en el cine silente local. Aun así, aprovechando el amplio espacio publicitario otorgado por el diario *Crítica*, en más de una ocasión Mom promocionó su película como si hubiera absorbido el talento de los artistas a los que había entrevistado. Por ejemplo, en una columna en la que analiza el vínculo creativo entre Josef Von Sternberg y Marlene Dietrich, también rememora la ocasión en que los conoció a ambos y el consejo que recibió del prestigioso director. Como ya mencioné en el capítulo anterior, y como puede verse en el capítulo siguiente sobre Saslavsky, Sternberg era un referente ineludible y omnipresente entre los cinéfilos porteños. Y en este caso, el director novato

recurrió a él para legitimar su primer acercamiento a la producción cinematográfica:

> Yo hice un viaje con Von Sternberg desde Alemania a los Estados Unidos, hace un año y medio [...] A Von Sternberg, que conocía mi pasión por el cinematógrafo, le debo un consejo que he seguido al pie de la letra y que nunca me cansaré de agradecérselo: "Para hacer películas –me dijo–, debe usted empezar por hacer películas. Las enseñanzas las encontrará usted en el trabajo. Haga películas en su país y no se detenga jamás ante la idea del fracaso, porque la perfección que usted busca solo la encontrará después de haber hecho muchas películas. (Mom, 15 de octubre de 1931, p. 14)

Mom cierra el texto de manera cautelosa: "Con los medios limitados que puede dar ahora la industria nacional, siguiendo el consejo del maestro, he terminado mi primera película" (p. 14). Era consciente de que su obra estaba lejos de la perfección, por eso también se refirió a ella como un "primer balbuceo" y un "esfuerzo desesperado". Si bien *La vía de oro* es otra de las muchas películas de los primeros tiempos que se consideran perdidas, las reseñas del momento avalan la dimensión experimental y *amateur* que tuvo este primer paso del escritor en la producción cinematográfica. Sus colegas, que fueron bastante amables con el esfuerzo de Mom, no dejaron de marcarle serios problemas técnicos y de guion. Es difícil creerle al crítico Néstor (Miguel Paulino Tato [22 de octubre de 1931]), del diario *El Mundo*, cuando dice que *La vía de oro* "ha superado todas las producciones nacionales realizadas hasta ahora", ya que en el párrafo siguiente observa "deplorables fallas de luz y de fotografía", una "fijeza de tarjeta postal" en las escenas de exteriores, y personajes que "en algunas escenas sa-

len con la cabeza cortada, lo cual es imperdonable" (p. 15). Además, cuestiona "la lentitud y la pobreza con que se desarrolla la acción" y señala la "imprecisión con que están dibujados los personajes, hasta la protagonista, que al final nos quedamos sin saber quién es ni qué piensa ni qué siente" (p. 15), ambos problemas relacionados directamente con cuestiones argumentales de las que Mom como guionista fue inevitablemente el responsable. No obstante, como señala César Maranghello (2000a), gracias al apoyo de *Crítica* consiguió al menos mantenerse en cartel un tiempo considerable (durante los primeros tres días figuró como agotada).[62] Además, "incluyó, por primera vez, una escena de acción: un combate nocturno contra un barco contrabandista, en el Paraná" (2000a, p. 73). En este sentido, Mom tiene el mérito de haber adaptado por primera vez el cine de *gangsters* que poblaba las pantallas al medio local, y con una mujer como criminal, adelantando lo que iba a hacer tiempo después en *Monte criollo* con su protagonista también interpretada por Nedda Francy.

En 1931, entonces, Mom se enfrentó con la dificultad de hacer cine en un país sin nada parecido a una industria que le proveyera lo necesario (tecnología y técnica) para contar su historia de manera adecuada, es decir, aquello que había conocido de primera mano en Hollywood. Los años posteriores a *La vía de oro* no volvió a probar suerte en el campo cinematográfico, sin embargo, atestiguó y apoyó desde su columna en *Crítica* el tímido nacimiento de una estructura productiva (Mom 27 de mayo de 1931). Incentivado quizás por este escenario

[62] En varias notas alrededor del estreno, Mom y *Crítica* promocionaron la película como la primera totalmente hablada, en comparación a *Muñequita porteña* (José A. Ferreyra, 1931) que había tenido escasos diálogos.

en ebullición, a mediados de 1934 Mom abandonó definitivamente el oficio de periodista y en 1935 estrenó *Monte criollo*. El crítico Néstor (23 de mayo de 1935), quien había marcado puntillosamente las fallas de *La vía de oro*, abrió su texto diciendo: "¡Al fin ha salido el sol para el cine nacional! [...] Ya no se trata de ensayos. Películas como ésta evidencian positivamente que el cine nacional ha terminado su período de ensayos" (p. 28).

Monte criollo

Si bien la coyuntura había cambiado, las obsesiones de Mom eran las mismas y en su debut como director abordó otra vez el mundo del hampa. *Monte criollo* comienza en la penumbra portuaria. Se escuchan dos disparos y un silbato policial. Lucy (Nedda Francy) corre por la ribera y se esconde en el sótano de un bar regenteado por Argüello (Francisco Petrone) y Carlos (Florindo Ferrario). El primero se encarga de estafar a sus clientes con naipes marcados, el segundo los atrae con su voz privilegiada para el tango. Cuando encuentran a Lucy y le preguntan de dónde viene, les contesta "de los barcos".[63] No saben nada sobre ella, pero lanza una frase que cambia la suerte de los tres: "Con esa voz y esas manos se podría ir muy lejos". Gracias a su consejo, convierten al bar de mala muerte en una lujosa *boîte* –El Paraíso– que les permite llevar sus estafas a otro nivel. La película narra el rápido ascenso a través de una secuencia de montaje que intercala planos de los pies del trío delictivo en movimiento (Lucy entre los dos

[63]Como el personaje de *La vía de oro* también interpretado por Francy. Los puertos y los ríos son espacios predilectos de las historias criminales, como en *La vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937), *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), *Turbión* (Antonio Momplet, 1938).

hombres) y planos de manos jugando a las cartas. Pero en uno de esos planos, donde Argüello reparte el dinero y Lucy le toma la mano a Carlos, también se cifra el motivo de la caída de la banda. Pese al éxito del negocio, Argüello no puede tolerar que Lucy no sea suya y hace todo lo posible por sacar a Carlos del camino. Y Lucy, enamorada y embarazada del mujeriego Carlos, intenta convencerlo de que otra vida es posible. La película avanza a través de dos focos narrativos, oponiendo al fullero tramposo e implacable cuyo destino no puede ser otro que el crimen, frente a la mujer que busca la regeneración moral, pero que no ha perdido la sagacidad ni el coraje del bajo fondo del que salió.

No es casual que la afición de Mom por el género policial, presente en su vida desde la década de los veinte, se mantuviera y se profundizara en la década de los treinta, primero con *La vía de oro* y ahora con *Monte criollo*. Por esos años, el cine de *gangsters* hollywoodense atravesó su etapa de oro, un fenómeno que Mom vivió de cerca como responsable de la columna cinematográfica de *Crítica*. Al reseñar de manera diaria los estrenos,[64] se ocupó de las "películas de pistoleros" en repetidas ocasiones, especialmente para elogiar a sus protagonistas a quienes admiraba por la presencia actoral y por los personajes que encarnaban: criminales duros pero con destellos de fragilidad, que asumían la muerte como parte del destino inevitable de su profesión. Entre ellos, tenía preferencia por los brutales y corpulentos George

[64]Entre agosto de 1931 y abril de 1934, Mom escribió aproximadamente 450 columnas cinematográficas, muchas veces reseñando tres películas por día. La columna tuvo distintos nombres, pero siempre llevó su firma, era una voz de autoridad ("Charlas de cine por Mom", "Mom, escribe", "Los estrenos del día, por Arturo Mom" y finalmente "Sombras y sonidos, por Arturo Mom"). Cuando abandonó el diario, Ulyses Petit de Murat ocupó su lugar.

Bancroft y Wallace Beery, pero también por el más estilizado William Powell.[65] Estas figuras sintonizaban muy bien con el culto al coraje que caracterizaba a los malevos porteños, por eso no sorprende que Mom se inspirara en ellos para diseñar a Carlos y a Argüello, sus *gangsters* de la ribera porteña, continuando así la saga de mafiosos y tahúres que había ensayado en "Un seguro sobre la dicha" y "Full de Ases".

La fascinación por los criminales de la pantalla hollywoodense no era exclusiva de Mom, sino una tendencia compartida por gran parte de la intelectualidad porteña cinéfila. Bancroft, célebre por los *gangsters* que interpretó para Sternberg –*Underworld* (1927), *The dragnet* (1928) y *Thunderbolt* (1929)–, motivó un texto temprano y sagaz de Jorge Romero Brest (mayo, 1931) donde lo define como "la fuerza que vence y que subyuga sin razones" (pp. 83-84), mismo concepto usado por Mom (octubre, 1931c) quien lo describe como "la fuerza de la voluntad y de la pasión encajadas en la fuerza física [...] símbolo cinematográfico del empuje, hermoso y bestial". Otro ejemplo, más afín al fullero protagonizado por Petrone en *Monte criollo,* es el caso de William Powell en *Street of chance* (John Cromwell, 1930), donde justamente encarnó a un experto jugador de naipes que muere en su ley después de haber hecho trampa. La película se estrenó en Buenos Aires con el lunfardesco nombre de *Los pequeros* y tuvo un impacto particular. Ulyses Petit de Murat (6 de diciembre de 1931) escribió una estampa sobre el actor conmovido por "su noble aceptación de la tragedia"; Raúl

[65]Mom (18 de febrero de 1932) consideraba a estos tres como los "antiguos 'villanos' que fueron humanizándose hasta el punto que son los favoritos del momento". Sobre George Bancroft y Wallace Beery se explayó en: *Crítica*, "Semblanza de Bancroft" (27 de octubre de 1931); *Crítica*, "Bárbaros en lucha" (11 de noviembre de 1931); y *Crítica*, "Semblanza de Wallace Beery" (29 de noviembre de 1931).

González Tuñón le dedicó un poema en *La calle del agujero en la media* (1930);[66] y Nicolás Olivari bautizó a su libro con un título inspirado en su interpretación, *El hombre de la baraja y la puñalada* (1933):

> [...] nunca tuvimos mejor contemporánea figura de varón que la suya, disimulando bajo una indiferencia triste lo que hay en sus ojos y en la bóveda de su frente, en donde el cabello comienza tarde, la terrible tempestad de pasión y hampa, de bajo fondo y tramoya que late en su alma de fullero. De jugador con trampa que busca redimirse en el amor.
>
> Naturalmente, la redención se efectúa por imperio del argumento. Pero William Powell se redime con tanto desgano, tan flojamente, que se adivina que su inspiración es la del pequero. (p. 55)

Olivari no termina de confiar en que el personaje de Powell sea capaz de redimirse en el amor porque entiende que su pasión por el juego es más fuerte. En efecto, no solo pierde a su mujer por irse a una partida, sino también, segundos antes de morir en soledad, le apuesta al enfermero que no saldrá con vida, y gana.

Esto puede compararse con la situación de Argüello y Carlos en *Monte criollo* cuyas vidas están signadas por la lógica del mazo de naipes, tal como explica el último tango que canta Azucena Maizani: "Cuarenta cartones pintados / con palos de ensueño, de engaño y

[66] "[...] Fue un jugador. Su vida fue una partida brava / el póker, el amor, el contrabando, y tuvo / la impasibilidad de un filósofo escéptico / que descubre lo pequeño y lo inútil del mundo. [...] Y en el tapete verde sus manos, parecían / manos de ángel malvado, de operador de cine. [...] El delito era una religión para él. / Nunca perdonó a nadie, por valiente, seguro. / Siempre cayó en su ley, dando el pecho, de guapo. / De todos los impuros nadie como él, de puro. / Justificó sus triunfos murmurando: la suerte. / La única partida que perdió: con la muerte" (1930, p. 72).

amor / La vida es un mazo marcado / baraja los naipes la mano de Dios / Las malas que embosca la dicha / se dieron en juego tras cada ilusión, / y así fue robándome fichas / la carta negada de tu corazón". Manipulado por Argüello, Carlos acepta dirimir el amor de Lucy en una última apuesta, que naturalmente pierde ante el fullero más experto. Sin embargo, arrepentido por haber entrado en la lógica perversa de su socio, le pide un "desquite de hombre a hombre, sin barajas". En el duelo a cuchillos, sin trucos de por medio, Argüello recibe la puñalada y cuando la policía lo encuentra tiene un gesto inesperado para un hombre que siempre fue un canalla: simula un suicidio y muere en su ley sin delatar al agresor, como si finalmente aceptara que no hay lugar para él en el mundo y que debe dejarle el camino libre a la pareja de enamorados.

Ahora bien, toda esta demostración de coraje, códigos y sacrificio masculinos no es suficiente para explicar el núcleo de esta historia ya que deja de lado el rol de Lucy, quien está muy lejos de ser la típica acompañante decorativa de los criminales. Por el contrario, ella es el cerebro inicial de la organización clandestina y la principal antagonista de Argüello una vez que se cansa de la vida criminal y proyecta formar una familia con Carlos, objetivo que en última instancia consigue. Como afirma Setton (2015a), en *Monte criollo* (y en *Palermo*) "a pesar de las apariencias, las mujeres son aquí las verdaderas fulleras, las que dominan la situación con audacia e incluso engaños" (p. 257). Lucy siempre está un paso por delante de Argüello (repone el dinero que robó Carlos de la caja fuerte para que Argüello no lo descubra; le anticipa a Mendieta la jugada de Argüello para que no siga vaciando sus bolsillos; y se entera de antemano que la policía allanará la *boîte*, pero también está por delante de Carlos. Ella sabe que eventualmente terminarán juntos, aunque él sea un mujeriego. Al principio de la

película le aclara "yo he hecho muchas cosas, también haré de vos el hombre que yo sueño", a lo que Carlos le pregunta irónicamente "¿cómo?", y ella responde "haciéndome yo otra mujer". Hacerse otra mujer quiere decir dejar de ser una criminal y transformarse en la figura redentora de la madre. Siguiendo a Setton (2015a), hay

> una caracterización doble, ambigua y hasta casi esquizofrénica, pues, por un lado, pareciera que lo esencialmente femenino fuera la entrega al hombre que se ama y su sacrificio por ese hombre, pero, al mismo tiempo, se narra el modo en que la mujer domina la situación laboral y determina en gran medida los caminos y destinos de los personajes. (p. 261)

En este sentido, el personaje de Nedda Francy recuerda a las mujeres del *gangster regeneration cycle* al que me referí anteriormente. A diferencia de la etapa canónica del género (inaugurada por *Underworld* y consolidada con la trilogía de *Little Caesar*, *The public enemy* y *Scarface)* en la que los hombres ocupan el centro de la acción y los personajes femeninos son maltratados y raramente trascienden el rol de acompañantes, este ciclo previo a 1927 puso a las mujeres en roles clave. En ocasiones (re)encauzan al *gangster* a través del amor, y en otras son ellas mismas, en tanto líderes de bandas criminales, las que deben ser (re)encauzadas. Actrices como Priscila Dean, Evelyn Brent y Clara Bow encarnaron personajes de una interesante ambigüedad moral que, como el de Nedda Francy, oscilaban entre una sexualidad activa ligada al mundo del crimen y una feminidad tradicional ligada a la familia y a la maternidad (Heffernan, 2017). Mom, que se burló de esta clase de personajes en sus primeros años como crítico y que en *La estrella polar* creó criminales insensibles como el Payo Cepeda y

el Negro Yáñez[67], donde las mujeres eran prostitutas sometidas, en *Monte criollo* ensaya una salvación moral de sus criminales gracias a la intervención de una mujer.



Figura 2.7. Lucy pone Argüello en su lugar: "¿Usted creyó que semejante cosa se podía jugar? Se salió con la suya en una jugada de traición y de odio, en una jugada de cobarde [...] una jugada que no podía hacerse".



Figura 2.8. Lucy le ordena: "Tenés que ganar Carlos". Carlos responde: "Esta será mi última jugada".

Ciertamente, el ritual masculino de la pelea a cuchillo es lo que termina de resolver el conflicto, pero incluso antes de que los dos hombres se desafiaran mutuamente, Lucy ya había encarado a Argüello tratándolo de cobarde por intentar cobrarse una apuesta indigna. La

[67]Vale recordar también que en el último cuento del libro, "Full de Ases", el protagonista era un tahúr que estaba incómodo con su profesión y se debatía entre seguir jugando (su fatalidad) y la familia (su responsabilidad).

discusión está filmada en un plano medio que subraya las agallas de ella a pesar de la diferencia física y el desconcierto de él, que creyó poder dominarla (fig. 2.7). Nada más lejos del Negro Yáñez que dominaba a las mujeres a los golpes y del Payo Cepeda que les ponía precio a sus cuerpos. Lucy no se intimida ante la presencia de Argüello ni acepta convertirse en un valor de cambio que puede ser apostado. La escena se interrumpe cuando entra Carlos y Argüello recupera enseguida la compostura y la actitud de tipo duro. Sin embargo, al salir de la casa, inmediatamente antes de que se produzca el duelo, Mom filma a Argüello mirando con resignación por la ventana la escena romántica que le fue negada (figs. 2.8 y 2.9). Se sabe derrotado y se muestra vulnerable.

El hecho de sufrir por amor pareciera estar en las antípodas del estereotipo del criminal insensible, pero, como ha demostrado Amanda Klein (2011), los momentos de conmoción y la redención del antihéroe siempre tuvieron un lugar importante en el cine de *gangsters*. Estos aspectos melodramáticos, comúnmente relegados de los análisis en favor de otros como su agresividad y acción, suelen estar atados a tramas de tríos amorosos en los que el *ganster*, debido a su naturaleza criminal excesiva, es rechazado por la mujer deseada. Sin embargo, el rechazo también puede motivarlo a "un acto de sacrificio personal y, como resultado, obtener una redención" (2011, p. 41), como puede verse en *Underworld* donde Bancroft muere dejándole el camino libre a la mujer que quiso poseer, o en *Monte criollo* donde Argüello tira el cuchillo de Carlos al agua para exculparlo. Klein (2011) sostiene que "la narrativa del triángulo amoroso es también significativa porque resalta el rol de la mujer en el género de *gangsters*" (p. 49), pero la singularidad de *Monte criollo* consiste en que el personaje de Lucy no cobra sentido solamente bajo la figura de la mujer en disputa (el pe-

ligro femenino que puede romper una amistad tal como se sugiere al principio de la película), ni tampoco bajo la figura de la madre redentora; sino sobre todo por ser la mujer que inició la asociación criminal a la par de Argüello y Carlos y quien decidió la caducidad del negocio.



Figura 2.9. Momento de reconocimiento en Argüello.

La historia de la *boîte* El Paraíso, que empieza con un tango cantado por Carlos y con Argüello como administrador del dinero, termina con el primero desplazado por Azucena Maizani cantando el verdadero destino de los fulleros y con el segundo sin haber logrado cobrar su última apuesta. Se cumple el presagio que lanza Lucy en su primera conversación con Argüello: "Las mujeres manejan el dinero del mun-

do". Mom, que en *La estrella polar* había advertido que las espectadoras femeninas no eran agentes pasivos, en sus primeras películas construyó personajes femeninos que de ninguna manera se someten a los hombres, ni siquiera a los *gangsters* más temibles.

***

La indagación sobre *La estrella polar* me ha permitido recuperar una zona olvidada de la carrera de Mom y reubicarlo en la serie de escritores atentos al impacto que produjo el cine en la sociedad porteña, capaces de elaborar literariamente este efecto incorporándolo a sus ficciones. Como analicé en los cuentos del primer grupo, Hollywood no fue simplemente una fuente de renovación temática, sino que estimuló en Mom una escritura vinculada a la visualidad, una reflexión sobre la mirada y una indagación sobre el lugar de los espectadores y las espectadoras cinematográficos en la nueva sociedad de masas. El cine, que en los años veinte interpelaba a sus audiencias mediante el poderoso efecto de las estrellas femeninas y masculinas, era comúnmente representado despectiva o burlonamente como un entretenimiento afeminado, es decir, una actividad para mujeres, homosexuales u hombres de exaltado romanticismo. Pero en los cuentos de Mom este estereotipo está resignificado. A diferencia de lo que sucede en la vida cotidiana y de la sala teatral donde las mujeres son acosadas por las miradas de los hombres, en la sala cinematográfica el poder de la mirada lo tienen las mujeres. Ellas son las que saben mirar (las espectadoras) y las que niegan la mirada (las estrellas). Los hombres en cambio se muestran débiles. Es como si Mom revirtiera la formulación de Mulvey sobre la mirada patriarcal y, siguiendo Hansen, presenta al cine como un espacio de emancipación del deseo femenino.

Los cuentos policiales del mismo libro, en los que la influencia cinematográfica pasa por el universo de los *gangsters* hollywoodenses, recrean universos plenamente masculinos y significaron, además, un antecedente directo de los inicios de Mom en el cine, donde desarrolló principalmente obras del género policial. Sin embargo, tanto en *La vía de oro* como en *Monte criollo* (y posteriormente en *Palermo* donde Nedda Francy es un agente policial encubierto) hubo importantes cambios en el rol adjudicado a las mujeres respecto del lugar que tenían en los cuentos. Otra vez el cine, ya no como objeto sino como medio, ponía en escena modelos de feminidad alternativos (tal como podrá verse también en los capítulos de Saslavsky y de Romero). En sus películas las protagonistas ya no son las prostitutas sometidas a los proxenetas, sino mujeres que lideran bandas criminales e incluso invierten la relación de sometimiento.

Entre los pioneros del cine sonoro, Mom fue el primero y el que más veces viajó a Hollywood gracias a su trabajo como cronista en *La Nación* y en *Crítica*, además logró vender dos argumentos cinematográficos. Quiso aprender el oficio y tal vez pudo absorber o atestiguar algo del funcionamiento de los estudios en sus cuatro visitas, sin embargo, al igual que le sucedió a Saslavsky poco tiempo después, pronto advirtió que no había demasiado espacio para trabajar en Hollywood y que su destino estaba en participar de la cinematografía local. Hollywood no educó de manera directa ni a Mom ni a Saslavsky, sino a través de la intensa cultura cinéfila a la que los obligaba la práctica periodística de escribir diariamente sobre los estrenos.

| CAPÍTULO III |

Luis Saslavsky: un cosmopolita en el cine nacional

Los estudios de juventud en Europa, la formación políglota, la participación en revistas culturales de la intelectualidad porteña (*Proa*, *Síntesis Revista de América*, *Sur*), la dirección teatral en la Asociación Amigos del Arte, el trabajo en periódicos de gran tirada (*La Nación*, *Crítica*), el viaje a Hollywood como cronista cinematográfico, la frustración laboral frente a los estudios norteamericanos y, finalmente, la exitosa carrera en la industria cinematográfica local. En esta enumeración fugaz de los primeros años profesionales de Luis Saslavsky se puede percibir un movimiento entre dos mundos aparentemente distantes: de la tradición culta y letrada –vinculada con las lenguas europeas y con los círculos intelectuales que frecuentó de joven– hacia la cultura cinematográfica –relacionada con los nuevos placeres de masas y con las posibilidades laborales que habilitaron Hollywood primero y el cine nacional después–. Eventualmente, Saslavsky subordinó el oficio de escritor al trabajo en la industria del cine, pero aun así esta doble pertenencia siguió vigente a lo largo de toda su carrera como una suerte de tensión no resuelta que lo convirtió en una figura inestable dentro de la historia del cine nacional. Como director mantuvo una relación conflictiva con la exigencia de *argentinidad* que la crítica le demandaba al cine local –de hecho, en su primera etapa nunca adaptó autores argentinos ni acudió a la tradición criollista–,[68] y su estilo visual recibió cuestionamientos

[68]En general, Saslavsky escribía sus propios argumentos junto a algún colaborador o adap-

(no solo ajenos, sino también propios) debido a un supuesto regodeo esteticista y extranjerizante. Con todo, si bien podría afirmarse que la mirada de Saslavsky nunca se apartó de los cines de Hollywood y Europa, después del debut fallido con *Crimen a las 3* (1935) comprendió que si quería incorporarse a la industria cinematográfica nacional debía integrar o negociar su inclinación cosmopolita con las formas y los afectos vernáculos pregnantes en las audiencias locales.

Pensar en términos de cosmopolitismo y nacionalismo como si fueran opuestos cuando el cine, desde sus inicios, se ha caracterizado por un flujo constante y transnacional de imágenes, sonidos, artistas, técnicos y capitales, puede ser limitante conceptualmente. Sin embargo, con la formación de las industrias nacionales periféricas y el efecto que causó la aparición del sonido, la cuestión de *lo nacional* –ya sea como reivindicación cultural e identitaria, gesto antimperialista, reacción conservadora o estrategia comercial– se volvió ineludible en las prácticas y en los discursos del campo local. En este sentido, las nociones de *sujeto cosmopolita* y *cosmopolitismo estético*, a las que Gonzalo Aguilar (2009) –siguiendo a Amanda Anderson (1998; 2001)–[69] ha recurrido para definir principalmente a un

taba autores extranjeros (Leo Perutz, Gina Kaus, Oscar Wilde, Pedro Calderón de la Barca). Recién en *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949) experimentó con la gauchesca para invertir el principio de masculinidad del género y travestir a Mirtha Legrand. Este episodio le valió cuestionamientos no solo de la crítica, sino también de funcionarios de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. El contrato que tenía firmado con Argentina Sono Film por dos películas futuras fue cancelado y, sin trabajo, se encontró casi obligado a buscar nuevos destinos (Maranghello, 2000b). Durante una segunda etapa, en 1963 adaptó la novela *Las ratas* de José Bianco, una figura central de la revista *Sur*. Y en 1979 recurrió a un clásico, *El Fausto criollo* de Estanislao del Campo, para realizar su última película.

[69]El posterior libro e Mariano Siskind (2014) también es clave para pensar las derivas cosmopolitas en la cultura argentina, pero a diferencia de Aguilar, quien trabaja con distintos

tipo de escritor y de artista del siglo XX, en el caso de Saslavsky pueden ser útiles para abordar el posicionamiento del director frente al cine argentino y a las demandas nacionalistas.

> Como dice Anderson, "el cosmopolitismo es un ideal al que se aspira, no una identidad completa que se asume". El sujeto cosmopolita no posee una identidad fija y definida, sino que es una instancia móvil, operativa y disponible que se propone, en un mismo gesto (el de la actividad artística) redefinir las nociones de lo local, lo nacional y lo universal [...] [El cosmopolitismo estético] implicaba una relación compleja con lo social que las connotaciones habituales del término cosmopolita (*elite*, sin raíces, occidental, metropolitana e intelectual) no llegan a explicar. (Aguilar, 2009, pp. 10, 31)

Esto no quiere decir que Saslavsky fuera una excepción antinacionalista frente a un cine de fronteras comerciales y culturales herméticas. Por el contrario, el cine argentino no puede pensarse por fuera de Hollywood y la cultura de masas internacional. Pero en Saslavsky pareciera haber cierta disposición cosmopolita estratégica para intervenir en este escenario de discursos en pugna y polemizar con ellos. Lo interesante es que, aun considerando los grupos intelectuales que transcurrió y los espacios donde escribió –entre ellos la revista *Sur*, el proyecto cultural cosmopolita por excelencia–, Saslavsky no se replegó sobre sus ideas, sino que las puso en revisión.

En este capítulo, entonces, con el fin de abordar las problemáticas mencionadas, estudiaré tres momentos en la carrera de Saslavsky. En primer lugar, el viaje a Hollywood, que motivó al joven cronista a

registros artísticos (entre ellos el cine), Siskind se aboca únicamente a la literatura.

abandonar sus deseos de ser escritor y a probar suerte en el mundo del cine. Sin embargo, en el viaje (iniciático, aunque profesionalmente decepcionante) experimentó un límite: pese a su formación culta, europeizada y políglota, a través de la cual creyó que se le allanaría el camino, advirtió que en Hollywood no era más que otro latino buscando trabajo. En segundo lugar, me detendré en su regreso al país. En el capítulo I me referí a la recepción negativa que tuvieron las dos películas de SIFAL y me concentré en el análisis formal de los elementos fotográficos de *Escala en la ciudad* con el objeto de argumentar la importancia de esta efímera productora independiente. Aquí me interesa volver sobre la otra producción de SIFAL –*Crimen a las 3*– con el fin de recuperar un curioso texto escrito por el mismo director. Saslavsky, a modo de autocrítica (hablando en tercera persona sobre su propio trabajo), detalló cada uno de los errores cometidos. Recogiendo los cuestionamientos que se le hicieron, profundizó en las razones de su fracaso y abordó en forma embrionaria el conflicto entre localismo y universalismo en el cine, un binomio particularmente importante en su carrera y en la revista *Sur*, donde fue publicado el artículo y donde el director fue objeto de otros dos textos elogiosos aunque radicalmente diferentes (a cargo de Jorge Luis Borges y de María Luisa Bombal). Finalmente, en tercer lugar, realizaré un análisis de la película *Puerta cerrada*, en la cual Saslavsky y Alton, ambos contratados por Argentina Sono Film, se reencontraron después de aquella primera experiencia experimental. En un contexto donde el cine argentino se consolidaba como una industria respetable, se apropiaba del sistema de géneros de Hollywood y generaba sus propias estrellas, Saslavsky se nutrió del melodrama de madre hollywoodense (*maternal melodrama*) cruzándolo con la tradición melodramática –tanguera y cinematográfica– local encarnada en la figura de Libertad Lamarque.

Crónicas y recuerdos de Hollywood

Como en el caso de Arturo S. Mom, la obra escrita de Saslavsky ha pasado relativamente desapercibida. Román Setton (2015b), en su análisis de *A sangre fría* (1947) (la novela policial de Saslavsky, luego adaptada al cine por Daniel Tinayre), señala que, pese al olvido, el director posee otras cinco obras editadas[70] y "textos publicados en diversos diarios y revistas que nunca han sido reunidos" (2015, p. 321). Este último corpus, que antecede en muchos años a la edición de su primera novela, es en el que quisiera detenerme ya que está directamente vinculado con su ingreso al universo cinematográfico. El inicio de la producción crítica de Saslavsky se ubica a fines de los años veinte y su firma aparece en distintas revistas que definieron la escena cultural argentina.[71] Sin embargo, en estas incursiones críticas y literarias tuvo una posición más bien periférica, y raramente escribía sobre cine. El primer contacto prolongado con la crítica cinematográfica fue a comienzos de los años treinta en el diario *La Nación*, primero convocado por Jorge Mitre para reemplazar a Mom en la página de espectáculos y luego enviado a Hollywood como cronista. Si en el capítulo anterior estudié el impacto que tuvo el imaginario cinematográfico en la literatura de ficción de Mom antes de que ingresara a la industria del cine, en este apartado me interesa la experiencia del viaje de Saslavsky para estudiar un modo de vinculación distinto

[70]*A sangre fría* (1947), *Psicoanálisis de una prostituta* (1966), *Camino para tres fantasmas* (1968), *El desenmascarado* (1983), *La fábrica lloraba de noche* (1983).

[71]Junto a su amigo Eduardo Mallea fundó la *Revista de América*, aunque allí solo escribió un artículo sobre grabado. También participó con cuentos y críticas en *PROA*, *Síntesis*, *Argentina. Periódico de arte y crítica*, y más tarde en *Sur*.

con Hollywood.[72] Este me permitirá acercarme a otra suerte de género discursivo, la crónica desde Hollywood, que tuvo su auge hacia fines de la década de los veinte en los campos editorial y cinematográfico latinoamericanos.

Para los lectores, las crónicas significaron un contacto más íntimo y familiar con el mundo de las estrellas que el que podían ofrecer los cables reproducidos del extranjero, a la vez que proveían una mirada descarnada e irónica desde el lugar de los hechos. Como sostiene Jason Borge (2008) en su estudio sobre la chilena Vera Zouroff, el brasilero Olympio Guillerme y el argentino Israel Chas de Cruz, los cronistas desmitificaron el funcionamiento de la industria del cine "incluso cuando explotaban la fascinación de los lectores con las estrellas" (p. 13). Saslavsky coincidió con su colega argentino en la evaluación de Hollywood como un lugar de una perversión irresistible. Había en ambos una cinefilia previa –horas sentados frente la pantalla– que provocaba la admiración y el deseo por los directores y las estrellas, pero también compartían una mirada distanciada a partir de la cual interpretaban a Hollywood y a sus personajes bajo el signo de la decadencia.

Es necesario mencionar que, a diferencia de lo que sucede con otros cronistas de quienes es posible recuperar sus textos de la épo-

[72]Salvo algunos cuentos aislados, como ya mencioné, la obra literaria de ficción de Saslavsky es muy posterior al período de surgimiento y consolidación de la industria del cine local abordado en este libro. Además, el cine no ocupó un lugar central en ellas como en el caso de Mom, Quiroga y otros escritores. Sin embargo, esto no quiere decir que en su literatura no existan influencias cinematográficas, sobre todo en *A sangre fría*, escrita en la década de los cuarenta cuando el cine todavía tenía un lugar vital en la cultura de masas. Para un análisis de esta obra es fundamental el artículo de Román Setton (2015b) que cité anteriormente, donde el autor trabaja el impacto del género negro y del imaginario cinematográfico.

ca, el acceso a la experiencia de Saslavsky en Hollywood está parcialmente mediado por recuerdos elaborados –o viejos textos modificados– mucho tiempo después. Durante 1933, Saslavsky llegó a publicar en *La Nación* solamente cuatro crónicas de su viaje en el suplemento cultural de los domingos. Cuando Saslavsky informó en *La Nación* que había conseguido un trabajo en los estudios, desde el diario le informaron que no era compatible con el rol de periodista. Continuó enviando sus crónicas, pero "el encargado de la sección cinematográfica, al reemplazarme, dejó de publicar mis artículos y hasta ocultó que llegaban al diario" (1983b, p. 66). Recién en la década de los ochenta fue editado el libro *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood* (1983b), en el cual Saslavsky reúne parte de los primeros artículos y los completa, retrospectivamente, con crónicas nunca publicadas y recuerdos autobiográficos, en una suerte de memorias sobre la relación que estableció con Hollywood a lo largo de su vida. Por lo tanto, mi análisis estará mediado por ambas fuentes, de géneros discursivos distintos –crónica y autobiografía–, y aclararé debidamente a cuál me estoy refiriendo en cada momento.

Saslavsky abre su libro con una anécdota ilustrativa de cómo Hollywood trastocó el horizonte cultural de los grupos intelectuales porteños, quienes cargaban con una tradición que históricamente había privilegiado a Europa sobre Estados Unidos, con especial predilección por Francia:

> Conocí a Antoine de Saint-Exupéry en Buenos Aires, mientras yo compraba libros en una librería francesa. Viau, el dueño de la librería, nos presentó. A Saint-Exupéry le había llamado la atención que yo, no siendo francés, leyese a Jean Giraudoux. Le expliqué que era periodista, cronista cinematográfico del diario *La Nación*, pero

pensaba que eso sería transitorio; ya había escrito varios cuentos publicados en ese mismo diario. Mi verdad era la literatura. Quería ser escritor. (1983b, p. 11)

En este inicio hay dos elementos claves para la cultura letrada nacional, que en las páginas siguientes son desplazados de la escena principal: la formación francófila y la literatura como verdad consagrada en la figura de escritor. El periodismo cinematográfico, en cambio, aparece como un medio de subsistencia transitorio.[73] Pero las imágenes e imaginarios que proveía el cine se van a imponer sobre el mundo literario y europeizado. Como señala Viñas (2005), "el nuevo 'halo' de prestigio que a partir de *Amalia* y a lo largo del siglo XIX provenía de Europa como santificación y modelo, con el cine se desplaza hacia Hollywood a partir de los años 20" (p. 184). A pesar de la jerarquización entre el oficio de escritor y de cronista cinematográfico que hace Saslavsky, para comienzos de los años treinta el cine ya había penetrado, con mayor o menor grado de resistencia, en la subjetividad de los intelectuales de la época. En lo que fue quizás el primer artículo que Saslavsky escribió sobre cine, antes de su llegada al diario *La Nación*, describe una infancia marcada por la experiencia cinematográfica y aconseja revivir esos recuerdos acercándose a una sala de barrio donde todavía sea posible recuperar ciertas prácticas de consumo ya perimidas:

[...] nosotros los que hemos entrado a las 2 y salido a las 7 de la tarde los domingos. Para los que hemos pateado desesperados cuando los *cow-boys* al galope cruzaban todo el cañón del Colorado, por

[73]Un rasgo que David Viñas (2005) encuentra también en Chas de Cruz, para quien los reportajes no eran más que trabajos por los que le pagaban mientras que su destino consistía en ser escritor.

> salvar a los rulos rubios, atados a un poste dentro de la choza en llamas. Para los que el cinematógrafo ha sido la infancia, la adolescencia luego, hay otra manera de despedirse. Buscar un lejano cine de barrio, un cine que aún tenga campanilla a la puerta repicando durante los intervalos. Los hay. Dedicarle una tarde. Frente a cualquier película muda, frente a un pianista cansado, de esos a los que bruscamente alguien les grita ¡Música! desde la platea, frente a lo que fue, fingir interesarse hasta lograrlo, y recoger blandamente las imágenes. (Saslavsky, noviembre, 1930, p. 4)[74]

Esta evocación del entusiasmo infantil y juvenil contrasta con el relato de lo que significó el acto de ir al cine una vez que se transformó en trabajo: "Después de un año y medio de ejercer la crítica cinematográfica en *La Nación*, yo estaba exhausto. Veía dos películas por día, a veces tres, y entregaba mi comentario al diario, después de medianoche" (Saslavsky, 1983b, p. 13). Por esta razón, Jorge Mitre decidió enviarlo a Hollywood durante tres meses a modo de "vacaciones".

En la crónica inaugural, Saslavsky explicita el contraste abrupto entre el paisaje de las costas este y oeste. Primero viajó en barco a Nueva York –"que sólo hablaba de la depresión, Nueva York con su tribuna de desocupados alrededor del Columbus Circle, y su interminable fila de hambrientos en Twenty Seventh Street, perturbadora contraposición a la hilera de automóviles de Fifth y Park Avenue"–y luego atravesó el país en tren hasta llegar a "una estampa de libro de cuentos coloreada. Jardines, flores, frutas: Hollywood" (Saslavsky, 2

[74]Agradezco a Martín Greco que me facilitó una copia de este escrito, publicado en *Argentina. Periódico de arte y crítica*, difícil de ubicar. Para un análisis sobre este periódico cultural puede consultarse su artículo (Greco, 2015).

de julio de 1933, p. 4). Si bien en el libro de memorias la descripción de Hollywood es mucho más descarnada, en esta nota Saslavsky ya sospecha que en la perfecta belleza de la ciudad hay una angustia contenida. Pronto advierte que es una ciudad donde lo bello se combina con una afectación enfermiza sobre sus habitantes. Hay algo que lo inquieta, vinculado con el aspecto de los hombres y las mujeres que ve caminar por Hollywood Boulevard, y que le recuerda a ciertas ciudades balnearias con casinos. Si bien no puede explicárselo, intuye que en "esta característica física hay también una moral":



Figura 3.1. La primera crónica de Saslavsky en el suplemento cultural de *La Nación*.

> La tensión especial de las grandes playas. Se reconoce asombrado esos ojos ardidos, ojos que se ven en Biarritz, Carlsbad, Mar del Plata, Montecarlo, El Lido, Deauville. Ese ambiente que provocan los grandes casinos que uno no acierta a explicarse en Hollywood. Así es la primera impresión de Hollywood. Una pequeña ciudad de una belleza indescriptible, de aspecto tibio y acogedor, gracias a sus jardines sin cercar. Rutas y caminos florecidos de rosales. Canteros de alelíes y begonias. Avenidas de eucaliptos y palmeras. Y seres afiebrados. (Saslavsky, 2 de julio de 1933, p. 4)

Una pista de la matriz interpretativa del cronista (marcada por las conclusiones intuicionistas que desprende del paisaje urbano y del carácter de sus habitantes) puede inferirse a partir de una cita a Herman von Keyserling. Esta referencia no aparece en el libro de 1983, probablemente porque ya nadie recordaba al filósofo alemán invitado a Buenos Aires por Victoria Ocampo en 1929 y en 1933 con el fin de que impartiera una serie de conferencias. Pero Keyserling, junto al estadounidense Waldo Frank y al español José Ortega y Gasset (que también visitaron Argentina por la misma época), eran figuras a quienes los intelectuales argentinos prestaban atención y en muchos significaron una fuerte influencia con sus reflexiones sobre la identidad nacional. "El estilo de estos viajeros encontró una amplia recepción que se confirma en la revista *Sur* y, principalmente, en *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada y en *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea" (Aguilar y Siskind, 2002, p. 369). Aunque Saslavsky nunca estuvo interesado en el ensayo de interpretación nacional, sí estuvo cerca de estas personalidades.[75] En su rol de cronista

[75]Saslavsky también mantuvo una relación con Waldo Frank, uno de los principales im-

se ve obligado a sacar conclusiones fugaces sobre la ciudad a la que acaba de llegar y lo hace a partir de dos grillas interpretativas que parecieran inspiradas en la metodología de estos *viajeros culturales*, como los definieron Gonzalo Aguilar y Mariano Siskind (2002): la paisajista y la psicologista (p. 373). En este sentido, en el final del artículo, cuando describe el anochecer del primer día, retoma sus impresiones iniciales y la belleza comienza a mostrar otra cara. Si en las ciudades balnearias europeas los casinos llevan a los individuos a la perdición, en Hollywood esa función la cumplen los estudios cinematográficos con sus promesas de éxito.

> Llegamos a los alrededores de la ciudad, pasamos delante de los grandes "estudios", Metro-Goldwyn Mayer, Paramount, Fox. Altos paredones blancos, como los de las cárceles. Y al regresar

pulsores de la fundación de la revista *Sur*. En la segunda crónica que envió a *La Nación*, lo introduce en su texto para hablar sobre el conflicto entre Sergei Eisenstein y el productor Upton Sinclair a causa de la película filmada en México. Victoria Ocampo intentó traer a Eisenstein a Buenos Aires y Waldo Frank escribió en defensa del director, Saslavsky también estaba entusiasmado: "Días antes de partir de Nueva York, Waldo Frank me había recomendado que me ocupara de la película de Eisenstein. 'Hollywood entero –me dijo– debe estar a estas horas conmovido con la campaña que está haciendo Seymour Stern desde Experimental Cinema para librar la película de manos de los 'cortadores' profesionales, quienes hacen el montaje sin el permiso y sin la supervisión de Eisenstein'. La recomendación de Waldo Frank no era necesaria. Desde que hace dos años más o menos se habló y se trató de hacer llegar a Eisenstein a Buenos Aires, he seguido con atención sus actividades, y últimamente me preguntaba qué habría sido de su película, esperando ansioso el día de su proyección". Saslavsky, finalmente, asistió a una función privada de la película y constató que la campaña de algunos grupos intelectuales en defensa de la obra "no tuvo en Hollywood la importancia que Waldo Frank, desde Nueva York, imaginaba". Cuando intentó sacar el tema en una reunión social con un importante ejecutivo (no dice su nombre), este no conocía ni a la película ni al director soviético. Saslavsky (27 de agosto de 1933) concluye: "Tuve que explicar las dos cosas y esto me pareció un aspecto asaz revelador de Hollywood" (p. 2).

> desde Beverly Hills contemplamos las mil luces encendidas de Hollywood. Entonces bruscamente comprendí. La idea que me había torturado todo el día maduró. Ojos de Biarritz, Montecarlo y Carlsbad, miradas quemadas por la fiebre de los grandes casinos, fijas esta vez en los altos paredones blancos, detrás de los que se fabrica la fortuna y la gloria. Comprendí, frente a las mil luces encendidas de esa ciudad que palpita en una tensión indescriptible, que parece al borde de un grito por no poder aguantar ya su terrible carga de esperanzas. (Saslavsky, 2 de julio de 1933, p. 4)

Después de esta crónica inicial en la que pretende quitarle el velo a Hollywood, Saslavsky se convierte poco a poco en uno de esos personajes que esperan una oportunidad laboral. Su viaje está marcado por un choque constante entre la fascinación que produce Hollywood, lo que esperaba encontrar y la constatación de cómo funciona efectivamente la industria. Sin embargo, en un principio, también experimenta momentos en los que se siente parte del mismo mundo al que pertenecen las estrellas.

Esta actitud no responde necesariamente a la incredulidad o a un gesto de arrogancia, sino que está relacionada con las estrategias que diseña cada cronista para insertarse en el medio y en los círculos sociales. Saslavsky apela a su poliglotismo y a su formación artística (plástica y cinematográfica): a Maurice Chevalier le habla en francés, con Norma Shearer recuerdan a Victoria Ocampo, a Joan Crawford le recita parlamentos en inglés, y a Josef von Sternberg, a quien más admira, no solo le demuestra que conoce sus películas al detalle, sino también lo impresiona con su conocimiento sobre artes plásticas. Cuando se acerca Marlene Dietrich, Sternberg los presenta desconcertado: “Te presento a este señor con un apellido polaco pero que

es argentino [...] Sabe de pintura y probablemente de astronomía y matemáticas" (1983b, p. 40).

Es interesante el contraste con Chas de Cruz quien, ya que las lenguas no son su fuerte –"conozco diez y ocho palabras en alemán, ciento cincuenta en francés y se contar hasta mil en inglés" (1936, p. 36)– tiene que apelar a otras estrategias. Por un lado, la viveza criolla mediante la cual genera cercanía con el lector; por otro, un recurso típico de los cronistas latinos que, como ha señalado Borge (2008), consiste en explotar su argentinidad para generar complicidad: "Chas de Cruz debe exagerar sus orígenes nacionales para aliarse con las estrellas latinoamericanas, así como también para garantizarle a las celebridades no latinas el privilegio lingüístico y cultural para los mercados extranjeros que implica su persona" (p. 125). Cuando no puede recurrir a esta estrategia el resultado es el mutismo, como le sucedió con Greta Garbo. Obsesionado con entrevistarla, aunque le advirtieron que solo hablaba sueco, inglés y alemán, decide abordarla y sucede lo siguiente:

> por un fenómeno de inhibición olvidé mis diez y ocho palabras en alemán y quedé completamente 'descangallado', viendo cómo mi presunta reportada se alejaba a grandes pasos, sin siquiera dar vuelta la cabeza. (Chas de Cruz, 1936, p. 41)
>
> [...] Mi amor propio de repórter sufrió un duro revés, pero mayor fue el fracaso del políglota en ciernes que llevo adentro: quedóme el consuelo, pese a ello, que ha dado a conocer un aspecto nuevo de esta Babel contemporánea que es Hollywood. (p. 43)

De todas formas, aun cuando Saslavsky maneja cuatro idiomas (español, francés, alemán, e inglés), Hollywood no deja de traicionarlo. Si el libro se abre con Saint-Exupéry reconociéndole su buen francés, en

los capítulos posteriores (con la excepción de determinados episodios en los que puede jactarse de su formación) el autor atestigua cómo esta lengua comienza a volverse inútil, a medio camino entre un rasgo de distinción cultural capaz de abrirle algunas puertas en círculos sociales y una habilidad obsoleta frente a las exigencias de los jefes de publicidad de los estudios con los que tiene que lidiar. Un buen ejemplo es el reportaje con Maurice Chevalier. La estrella lo recibe con una sorpresa: "–¿Qué tal pibe?–. Hablaba como un reo porteño, pero con marcado acento francés" (1983b, p. 19). Saslavsky, en lugar de responderle en español, lo hace en francés. Chevalier lo tutea, rememora sus presentaciones en Buenos Aires, y recita parte de un tango con la ayuda del entrevistador. Pasan nuevamente al francés en una charla distendida sobre Jean Gabin, pero el jefe de publicidad los interrumpe y les exige hablar en inglés. Saslavsky experimenta en carne propia que los artistas europeos son empleados y deben subordinarse a las órdenes del estudio pese a su enorme popularidad. Cuando abandonan el francés ambos se desaniman: "Continué pues el reportaje en inglés, casi dirigido por el jefe de publicidad, quien hacías las preguntas y hasta las contestaba. El diálogo fue de una banalidad total y lleno de lugares comunes" (1983b, p. 20). La saña de Saslavsky con los jefes de publicidad es otro rasgo que comparte con Chas de Cruz. Las entrevistas que estos personajes les prometían a los periodistas raramente se concretaban o consistían en visitas guiadas a través de los estudios donde veían a las estrellas desde lejos. Si no fuera por su amigo Saint-Exupéry, que lo puso en contacto con Jeannine Forestier, una agente de prensa independiente cercana a la comunidad francesa en Hollywood, no hubiera conseguido los encuentros personales con Josef von Sternberg, Marlene Dietrich y Joan Crawford.



Figura 3.2. Luis Saslavsky, junto al director Clarence Brown, sosteniendo una réplica del diario *La Nación* usada en la película *Night flight*.

Saint-Exupéry fue una suerte de presencia constante en este y otros viajes de Saslavsky. Además de ayudarlo con su trabajo de cronista, le consiguió el primer puesto laboral en los estudios, ya que la estadía de Saslavsky coincidió con la filmación de *Night flight* (Clarence Brown, 1933), una adaptación de la novela *Vol de nuit*, cuya historia transcurre en Argentina. Cuando Metro-Goldwyn Mayer le preguntó al autor de la novela si conocía a "un consejero técnico" para controlar la verosimilitud de algunas decisiones escenográficas, no dudó en recomendar al argentino. La última crónica que publica *La Nación* consiste en la cobertura de este rodaje y en el encuentro con el director

Clarence Brown. Saslavsky (10 de diciembre de 1933) se declara admirador de la novela y le expone su desconfianza sobre la posibilidad de hacer "una cosa cinematográfica" de ella,

> [...] pero de inmediato recogí de los ojos de Mr. Brown una mirada inconfundible. Esa mirada que dirige el dueño de casa a su invitado cuando éste hace desintencionadamente una observación desagradable [...] Más tarde descubrí que hay muchas consignas así en los *studios*.

Saslavsky es, inevitablemente, un latino en Hollywood. No importa que hable francés ni que sea amigo del escritor. Su aporte a la película consiste en reconocer un teléfono ridículamente antiguo en el decorado y en aportar sus discos personales de tango cuando advierte que en una escena localizada en Buenos Aires estaba sonando una exótica habanera.

En el período de transición del cine mudo al sonoro, cuando Hollywood comenzó a preocuparse por el mercado iberoamericano (produciendo películas habladas en español, pero también atendiendo a las críticas de la región en torno a la representación de Latinoamérica), se abrió un espacio para que algunos de estos cronistas, con mayor o menor éxito, intentaran hacer sus primeros pasos fuera del periodismo y se incorporaran a la industria. Ante la ausencia de cinematografías nacionales donde desarrollarse, en algunos casos esta experiencia fue formativa,[76] pero Saslavsky no tuvo la misma suerte

[76]Como mencioné en el capítulo II, ya en 1928, Arturo S. Mom, mientras enviaba sus notas desde Hollywood al diario *La Nación*, hizo contactos para vender el argumento de uno de sus cuentos, y más tarde dirigió una película hablada en español de bajo presupuesto. Otro caso es el del chileno Carlos Borcosque, quien a fines de los años treinta se

que sus colegas y el paso por Hollywood no fue el esperado. Luego de MGM consiguió un trabajo similar en RKO dentro de la película *Flying down to Rio* (Thornton Freeland, 1933) y también participó escribiendo diálogos para *La ciudad de cartón* (Louis King, 1934), una producción de bajo presupuesto guionada por Gregorio Martínez Sierra. Martínez Sierra era una figura importante en la colonia hispana en Hollywood y le había prometido un puesto de asistente de dirección que nunca se concretó. Jacques Feyder, el director francés radicado en Hollywood (otra amistad que hizo gracias a Saint-Exupéry) resumió crudamente su situación: "Aquí hay más de doscientos asistentes buscando trabajo. Usted es extranjero y en una situación totalmente desventajosa. Salvo que se trate de un film de ambientación sudamericana, no conseguirá el *job*" (en Saslavsky, 1983b, p. 83).

No es casual que después de esta decepción, antes de volver a Buenos Aires, decidiera hacer una parada en París, un espacio todavía amable para la sensibilidad europeizada que había cultivado en sus años de estudiante de pintura. Allí describe a la ciudad como un lugar que le es absolutamente familiar: "¡París es tan hermoso! Me pareció que me pertenecía o que yo le pertenecía. Un modesto hotelito, un cuarto sin baño y sin confort, pero la comida era tan rica" (1983b, p. 84). Además, París le devuelve la sensación de que puede poner en práctica sus cuatro idiomas, un saber obturado por el inglés que los agentes publicitarios le imponían en las entrevistas, o bien, en el caso de ser contratado, un conocimiento inútil ya que pesaba más su ori-

convertiría en una de las incorporaciones más importantes del cine argentino, pero que anteriormente había compatibilizado el rol de periodista situado en Los Ángeles (para *Ecran*, *Radiolandia*, y otros medios) con el trabajo como director y guionista en los filmes hablados en español.

gen latino que su manejo de las lenguas europeas. Paradójicamente en Francia consigue trabajo por sus credenciales hollywoodenses en una coproducción multilingüe que se filmaría en Algeciras y Gibraltar, sin embargo, Saslavsky se muestra nervioso porque sus conocimientos técnicos eran mínimos. En Francia se reencuentra con Feyder y este le dice: "Lo han contratado porque usted habla alemán, inglés, francés y español [...] Poco importa si sabe o no cuándo la cámara debe colocarse a la izquierda y cuándo a la derecha. Para eso están los otros asistentes y el director" (1983b, p. 93). Saslavsky señala que esa fue la única vez que su poliglotismo le sirvió de algo.

La película nunca se realizó por problemas de producción y Saslavsky finalmente regresó a Buenos Aires con un conocimiento casi nulo sobre realización cinematográfica. Así todo "sucedió algo inimaginable: me esperaban fotógrafos y periodistas" (1983b, p. 102). Para la prensa era el argentino que trabajó en Hollywood y César José Guerrico, uno de los propietarios de Lumiton, lo esperaba para consultarle cuestiones técnicas. Pero sus inicios en el cine argentino tampoco serían fáciles.

De vuelta al *Sur*

Saslavsky retornó al país en un contexto donde la incipiente industria nacional estaba dando sus primeros pasos y los debates sobre el rumbo que debía tomar estaban a la orden. La adaptación al medio cinematográfico no fue simple y, como señalé en el capítulo I, su primera película resultó particularmente conflictiva. En este escenario, Saslavsky escribió en *Sur* una crítica impiadosa sobre su propia película, como si estuviese ensayando una abjuración temprana por lo que apenas esbozó en su ópera prima.

La revista de Victoria Ocampo raramente se ocupaba de cine y menos de cine argentino, sin embargo, Saslavsky fue el director más reseñado (*Crimen a las 3* por Saslavsky, *La fuga* por Jorge Luis Borges y *Puerta cerrada* por María Luisa Bombal). Si se lo compara con los agravios que recibió Manuel Romero por parte de Borges[77] es posible pensar que Saslavsky, cercano a los círculos intelectuales y artísticos que rodeaban a *Sur*, pudo haber tenido un trato privilegiado dentro de la revista. Aun así, una lectura de estas tres críticas evidencia que hacia el interior de la publicación existieron posiciones heterogéneas (y muchas veces opuestas) frente al cine argentino y a la cultura popular. La primera de ellas, "*Crimen a las 3*. Una película de valores desiguales", fue el debut de Saslavsky (agosto, 1935) como redactor y su interés no radica solamente en la rareza de un cineasta juzgando su propia película, sino también en que da cuenta de una mirada atenta, dirigida desde *Sur*, sobre la cultura del espectáculo que se estaba configurando en los cruces entre la radio, el cine y las revistas de consumo masivo. Después de su fracaso, Saslavsky supo percibir tempranamente que este fenómeno de masas, que aglutinaba cine y tango, requería comprender qué elementos lo componían, cuál era su funcionamiento y cuál su efecto sobre las emociones de un público que acudía en multitud a las salas.

[77]Para Borges (abril, 1937), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937) –o simplemente *Los muchachos de antes, etc.* como la rebautiza negándole hasta el nombre– es "uno de los mejores films argentinos [...]: vale decir, uno de los peores del mundo", "el diálogo es del todo increíble", y nada existe por fuera del color local ni del color temporal: solo encuentra personajes afectados por el recuerdo nostálgico de un pasado tanguero y sentimental (pp. 100-101).

El crítico y director comienza el artículo confesando que Luis Saslavsky, en un gesto de arrogancia, filmó *Crimen a las 3* como reacción polémica a "la película nacional" y a sus defectos. En un movimiento doble, desagrega cada una de las características de la llamada *película nacional* y expone cuáles fueron las intenciones iniciales. El proyecto consistía en realizar el reverso exacto de lo que detestaba, pero el resultado no fue el esperado. Contra el color local –"gauchos, chinas, compadritos, minas y cocaína"–, *Crimen a las 3* "sitúa la acción de su película en un país anodino, lo que desvitaliza sus personajes y su historia" (Saslavsky, agosto, 1935, pp. 109-111); cuando intenta evitar los "diálogos simplísimos", recae en la pesadez del teatro; si logra escapar a la pobreza de argumento, no puede evitar la pretenciosa saturación de estilos; y en reacción a los decorados realistas, experimenta con decorados estilizados que resultan en "teatro de cámara, filmado" (pp. 109-111). En definitiva, lo que advirtió Saslavsky es que las tentativas por esquivar conceptos estéticos y gestos nacionalistas típicos de *la película nacional*, lo conducían a un nuevo problema aún peor.

La excepción surge cuando describe un logro involuntario. Nuevamente, al querer borrar toda marca localista, Saslavsky se esfuerza en escenificar un puerto sin rasgos que pudieran remitir a Buenos Aires, sin embargo, el referente se le impone "como un soplo de aire en una pieza encerrada". Pronto advierte que esa presencia territorial es más potente que la abstracción de sus ansias universalistas. Irónicamente, la inclusión de un tango,[78] que no fue por voluntad propia –sino "por una imposición de índole comercial Luis Saslavsky tuvo que introdu-

[78] *De segunda mano*, con música de Alfonso Sayos y letra de Luis Ese (seudónimo que no deja lugar a muchas dudas sobre la autoría: Luis Saslavsky).

cir un tango cantado en un cafetín"– es lo que termina de cerrar la trama de factores que le permiten comprender cuál era el mundo visual y sonoro que no podía ser ignorado:

> Esta escena accesoria, intercalada contra su voluntad, se convierte en el momento de más emoción del film. Uno de los pocos en esta película en que el espectador cree hallarse ante la vida misma. Poco importa lo trivial, lo gastado y lo artificioso que significa una mujer cantando junto a un piano en un cafetín, poco importa su terrible sabor a "película nacional", algo vital entra bruscamente en la película, algo vital que proviene seguramente de la autenticidad de esta escena, porque, pese a Luis Saslavsky, el tango es algo auténtico y sólo lo auténtico puede reproducir la vida misma. (Saslavsky, agosto, 1935, pp. 109-111)

Esta (auto)crítica, ejercicio reflexivo sobre su propia praxis y lúcido estado de la cuestión de la protoindustria nacional, se convirtió en un texto casi programático para Saslavsky cuando se lo observa a la luz de su filmografía posterior. En la segunda película hay un cambio fundamental si se la compara con *Crimen a las 3*. "*La fuga* fluye límpidamente como los films americanos", escribió Borges (agosto, 1937) en su famosa crítica para *Sur*. Para el escritor la primera virtud de *La fuga* (1937) es "la continuidad", es decir, la capacidad de narrar con imágenes que encuentra en el cine de Hollywood en contraposición a las "meras antologías fotográficas" que le atribuye al cine europeo (pp. 121-122). Una definición que le podría caber a las producciones preciosistas y con graves problemas narrativos de SIFAL. Además, en sintonía con lo que pretendió Saslavsky anteriormente, en la visión de Borges la película evita el color local (urbano y rural): "Nos perdo-

na el Congreso, el Puerto del Riachuelo y el Obelisco [...] nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsibles gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos" (pp. 121-122). Pero Borges menciona otra virtud más difícil de constatar: "El director ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento" (pp. 121-122). Esto habla menos de lo que efectivamente sucede en la película que de una la lectura direccionada en función del concepto de ficción que le interesaba al escritor. Borges rescata que los malevos actúen con frialdad, sin la nostalgia del tango sentimental, o que la cantante sea infiel, a contrapelo de la fidelidad que exigiría la presunta moralina de un "director americano". Sin embargo, su análisis es selectivo y omite el peso melodramático que tiene la relación entre los protagonistas y sus amantes en el relato.

Pocos años después, cuando Saslavsky ya había estrenado *Puerta cerrada*, un melodrama puro, la revista *Cine Argentino* le preguntó a Borges quién era, en su opinión, el mejor realizador, y el escritor contestó con dos nombres. Primero mencionó a Mario Soffici, al que ya había elogiado en *Sur* porque consideraba que el argumento de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) no estaba contaminado de "cursilería virginal norteamericana" (Borges, septiembre, 1939, pp. 91-92). Y luego, en un irónico cumplido, respondió: Luis Saslavsky, "admirable coleccionista de lámparas, estatuas, sombrillas, cortinas festoneadas, biombos y rejas, si abandonara un poco las anécdotas sentimentales y abordara la cinematografía" (*Cine Argentino*, abril, 1940). ¿Cómo leer este reclamo de que se alejara del barroquismo visual y del melodrama? La injuria de Borges a Saslavsky reside en dos ideas cinematográficas opuestas, que pueden recuperarse si se piensa, otra vez, en la gran influencia cinematográfica compartida por ambos: Josef von Sternberg.

Cuando me referí a la inspiración lumínica de *Escala en la ciudad*, mencioné que Saslavsky, Borges y otros críticos de la época eran admiradores del austríaco radicado en Hollywood. Sin embargo, no siempre por las mismas razones. Como han señalado Aguilar y Jelicié (2010), lo que Borges encuentra en el Saslavsky de *La fuga* es "al primer aprendiz de Sternberg y de los mejores films de Hollywood, ya que la principal virtud de *La fuga* es la 'continuidad'" (p. 48). Sin embargo, Borges admiraba el estilo de la primera etapa del director –*Underworld* (Josef von Sternberg, 1929), *The drag net* (Josef von Sternberg, 1928), *The docks of New York* (Josef von Sternberg, 1928), *Thunderbolt* (Josef von Sternberg, 1929)–, caracterizado por la solidez y la economía narrativa y por el componente épico de estos personajes. Coherentemente, cuestionó con dureza producciones posteriores, caracterizadas por una estética barroca y por el peso melodramático, utilizando argumentos similares a los que podían encontrarse cuando hablaba del cine argentino.

> El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de la *Ley del hampa* [*Underworld*], han sido reemplazados aquí [*Marruecos* (Josef von Sternberg, 1930)] por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood. (Borges, 1931, pp.171-173)

En una línea similar puede leerse a Néstor Ibarra (agosto, 1933) en la *Revista multicolor de los sábados* del diario *Crítica* (dirigida por Borges), que en su artículo sobre Sternberg condena los desbordes decorativos ("gatos, péndulos, bibelots, escaleras, reflejos, fantoches saltarines, pianos, plumas, caretas, rejas sobre todo") y sentimentales

("sus dramas orillan el melodrama") con los que venía trabajando el director. Hasta Saslavsky (18 de septiembre de 1931) cuando recién se iniciaba en la crítica escribió en la misma sintonía sobre el "nuevo" Sternberg para *La Nación*. Allí señala la "excesiva espectacularidad" y pide controlar la "tendencia al melodrama". Sin embargo, cuando lo conoció en Hollywood su postura pareciera ser otra:

> Además de gustarme sus argumentos, me gustan esos decorados cargados de estatuas, los tules, las cortinas, las persianas y los efectos de luz y de sombras. Me gusta su barroquismo. Creo que si yo llegase a dirigir una película se parecería a las suyas. (Saslavsky, 1983b, p. 39)

Es cierto que *La fuga* comienza con una escena de *gangsters* y que la fluidez narrativa es uno de sus grandes méritos, lo cual explica el placer que le causó a Borges, así como la posible asociación con el primer cine sternbergiano. Pero el camino por el que continuó Saslavsky también le rindió tributo al segundo cine de Sternberg que hace de la saturación visual y emocional uno de sus rasgos principales. Ante esto, las intervenciones críticas de Borges evidencian sus propios límites (intencionales o no) para atender a otras manifestaciones del cine popular nacional e internacional que no se ajustan al ideal de fluidez narrativa (o para atender a las diferencias entre puesta en escena, escenografía y fotografía), sobre todo cuando la música adquiere un papel central, como ya podía verse en *La fuga*. Mientras que Saslavsky advierte prematuramente la importancia del momento musical en el cine, para Borges es un punto ciego o, en el mejor de los casos, algo a lo que decide no terminar de darle entidad. En su crítica hace todo lo posible por no nombrar a Tita Merello, aun cuando su personaje le parece un acierto. A la hora de referirse a la actriz dice "una de las

protagonistas" o "la mujer", sin embargo, "Borges tiene motivos para emocionarse, pero no por las lágrimas que imponen, como recurso trillado, las letras de tango, sino por lo que el personaje realiza épicamente a través de estas: jugarse la vida para salvar a otra persona" (Aguilar y Jelicié, 2010, p. 50). Saslavsky logra integrar el personaje de Merello a la acción narrativa (vale recordar que en la película la cancionista envía mensajes cifrados a su amante a través de la radio), por lo tanto, sus canciones están siempre justificadas y nunca interrumpen el devenir del relato. Si hubiera que ubicar a Borges dentro de alguna teoría cinematográfica sería un bordwelliano de la primera época por su férrea defensa de la causalidad narrativa. Pero ¿qué sucede con la instancia espectacular de las *performances* de Tita Merello? Por más que Borges lea *La fuga* como una película de *gangsters* que fluye sin interrupciones, su componente melodramático y musical es tan o más importante que la trama policial.

En este sentido, la última reseña sobre una película de Saslavsky que aparece en *Sur* –María Luisa Bombal (febrero, 1939) sobre *Puerta cerrada*– es quizás la más brillante de todas por su capacidad para interpretar los códigos narrativos y visuales que exige el género melodrama. En la invocación desprejuiciada de lo cursi que realiza Bombal hay una clara diferencia con la postura borgeana frente al cine de tramas sentimentales:

> '¡Qué inverosímil, qué cursi!'. Con estos reproches el público y hasta los críticos acogen películas cuyos méritos debieran ser juzgados precisamente en base de lo inverosímil y lo cursi. Y luego de haber hecho su reparo, unos y otros se sienten en paz con la inteligencia y el buen gusto [...] Luis Saslavsky, argumentista y director admirable de *Puerta cerrada*, ha sabido entrar de lleno en el juego, y

junto con él sus colaboradores. Todos han entrado en el juego con entusiasmo, con elegancia, con una sonrisa entre burlona y tierna y con una gran probidad artística. Resultado: *Puerta cerrada* es probablemente el mejor film argentino que se haya realizado hasta la fecha, y un film perfecto en su género dentro de la cinematografía mundial. (pp. 78-80)[79]

Puerta cerrada se sumerge de lleno en el melodrama que tanto fascina a Bombal, un género o modo narrativo que está en la base del cine Hollywood y que el cine argentino reelabora a través del tango. A diferencia de Borges,[80] Bombal colma de elogios a Libertad Lamarque: "Alguna vez la vimos trabajar en películas nacionales; y si nos sedujo su clara voz con pájaros, llena de juventud y de agua fresca, nunca pudimos apreciar su extraordinario temperamento dramático" (pp. 78-80). Aunque la protagonista de *Puerta cerrada* tiene puntos en común con la de *La fuga*, en esta película no hay espacio para una lectura borgeana que desestime la importancia de las interpretaciones musicales y sus desbordes emocionales. En todo caso, es necesario preguntarse por las potencias –estéticas y políticas– del melodrama cuando se lo lee bajo sus propias reglas y por el sentido de las *interrupciones musicales* con las que el cine argentino se apropia del género.

[79]Poco tiempo después la escritora chilena trabajó con Saslavsky y Lamarque en el guion de *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940).

[80]En la entrevista que cité antes (*Cine Argentino*, abril, 1940), cuando a Borges le preguntan por su intérprete favorito menciona a Francisco Petrone, el protagonista de *Prisioneros de la tierra*. Entre los peores, ubica a Libertad Lamarque: "Catita me ocasionó especiales sufrimientos cuando cometí la equivocación de soportar parte de una película en que ella actuaba. Pero no es la única... También me agrada evitar a Pepe Arias, Libertad Lamarque, la tartamudez de Luis Sandrini".

Las sombras llaman a mi puerta: Saslavsky, Alton y Lamarque en *Puerta cerrada*

El 1 de febrero de 1939, los espectadores porteños que asistieron al estreno de *Puerta cerrada* se encontraron con la nueva estrella del cine latinoamericano, Libertad Lamarque, asediada por sombras. En la última interpretación musical de la película, cuando Lamarque debía resplandecer y lucir todo su *glamour,* la iluminación parece ir a contramano de lo que dicta el sentido común y la ortodoxia clasicista sobre cómo fotografiar una *star*.[81] Es el clímax musical de la película, pero el espectador solo puede ver una fracción de su rostro gracias a un haz de luz que atraviesa la penumbra. El resultado es de una intensidad dramática única, la película fue un éxito de taquilla y se convirtió en un melodrama excepcional dentro de la historia del cine argentino.

Si bien Luis Saslavsky fue el responsable principal de las decisiones finales de la película (dirección y guion) y sus inquietudes formales eran una marca, quizás a quien corresponde atribuir esta peculiar imagen es a John Alton, un viejo conocido del director con el que se reencontró después de la experiencia iniciática en SIFAL. Antes de *Puerta cerrada*, Alton ya había fotografiado escenas penumbrosas, tal como lo insinuó en *Escala en la ciudad* y como lo confirmó en trabajos posteriores, pero en la interpretación final de Lamarque cruzó un límite respecto de la norma y la convención dejando zonas de la imagen en un negro casi absoluto, deliberadamente subexpuestas, que anticipan sus *film noirs* de los años cuarenta y cincuenta. En parte esto

[81]Me refiero al sistema de "iluminación de tres puntos (general, de relleno y contraluz), complementado por una iluminación del fondo, iluminación sobre los ojos y otras técnicas" (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985, pp. 57-58).

puede explicarse como resultado de una audacia del fotógrafo, quien se encontraba en la etapa final de su período argentino y con un estilo personal más definido. Sin embargo, la escena se enriquece si se la lee en función de la densidad melodramática que evocan la historia y la dirección de Saslavsky, el tango sombrío escrito por Homero Manzi y la *performance* de Libertad Lamarque.

En este último apartado, entonces, tomando esta escena final como punto de partida y de llegada, me interesa realizar una lectura del uso particular del *maternal melodrama* hollywoodense que hace el trío creativo de *Puerta cerrada* compuesto por Luis Saslavsky, John Alton y Libertad Lamarque. Lejos de la frialdad de la que se acusaba a las películas de SIFAL, la sofisticación visual de dos estetas como Alton y Saslavsky no entra en contradicción con los elementos narrativos y emocionales, sino que los refuerza. Siguiendo la lectura de Linda Williams (1998) sobre la dialéctica entre *pathos* y acción propia del género, el objetivo es analizar este momento musical profundamente patético y el desarrollo narrativo-visual que desemboca en el desborde emocional.

El panorama cinematográfico de 1939, tan solo cuatro años después de *Crimen a las 3*, era radicalmente otro, tanto para Saslavsky como para Alton. El primero dejó en el olvido al joven entusiasta que buscaba la polémica deliberada con *la película nacional* y ahora se perfilaba como un director prometedor en la industria de masas. El segundo puso una pausa a su itinerancia y desde 1936 era el fotógrafo estrella de Argentina Sono Film. Además, ya había sido aceptado como miembro de la American Society of Cinematographers y firmaba sus películas argentinas con las siglas de la asociación hollywoodense. Pero a esta dupla hay que sumar a Libertad Lamarque, cuya carrera también se remontaba a los inicios del cine argentino sonoro con su

actuación en *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933). El encuentro de las tres figuras principales de *Puerta cerrada* no se explica sin la intervención decisiva de Argentina Sono Film, que fue la empresa que mejor comprendió la dinámica de una industria nacional incipiente incorporando a los nuevos talentos del mundo del espectáculo. En 1939 la producción nacional había crecido a un ritmo vertiginoso y estaba convirtiendo en verdaderas estrellas cinematográficas a los ídolos de la radio, la industria discográfica y el teatro. En este nuevo escenario, quienes tuvieron un rol decisivo en la consolidación del sistema de estrellas local fueron las cancionistas, dos de ellas en particular: Libertad Lamarque, en la trilogía que hizo con José A. Ferreyra,[82] y Tita Merello en *La fuga* de Saslavsky. El cine argentino había encontrado la manera de integrar exitosamente la cultura melodramática del tango, encarnada en la voz y en la *performance* de las dos actrices, con las formas narrativas y genéricas de eficacia transnacional y masiva. Con el fin de reproducir esos éxitos de taquilla dentro de sus estudios, Argentina Sono Film actuó como el gran estudio que aspiraba ser y sumó a sus filas a Lamarque y a Saslavsky quitándoselos a dos estudios pequeños como SIDE y Pampa Film,[83] y poniéndolos a trabajar con el fotógrafo más experimentado.

Christopher Beach (2015), en su trabajo sobre el proceso colaborativo entre directores y fotógrafos, señala que la teoría de autor que predomina en los estudios sobre cine tiende a dejar de lado la compleja interacción entre artistas y técnicos. Según Beach, poner el foco en

[82]*Ayúdame a vivir* (José A. Ferreyra, 1936), *Besos brujos* (José A. Ferreyra, 1937), *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938).

[83]En su autobiografía, Libertad Lamarque (1986) incluye un documento en el que Atilio Mentasti explica la estrategia que diseñó Argentina Sono Film para contratarla.

la contribución de los distintos colaboradores es esencial para lograr un análisis abarcador del texto fílmico: "En lugar de crear un 'palimpsesto indescifrable', la lectura de elementos tales como las *performances* actorales y las intervenciones visuales de los fotógrafos produce un conocimiento enriquecido y polifacético de una película" (p. 3). Si bien aspectos como la actuación o el sonido han recibido más atención de la crítica académica, la fotografía cinematográfica, por distintas razones, no tuvo la misma suerte.[84] En el análisis de *Puerta cerrada* no me interesa descentrar la figura del director con el fin de jerarquizar al fotógrafo, sino atender a la dimensión colectiva que implica la creación cinematográfica, especialmente en un contexto local donde la impronta industrial y colectiva ya estaba plenamente asentada.

Alton y Lamarque se encontraron por primera vez en *Madreselva* (1938), bajo la dirección de Amadori, y la prensa fue muy elogiosa:

> El director Amadori supo rodearse de recursos útiles. Uno de estos es la maravillosa fotografía de John Alton (A.S.C.), quien puso la experiencia y los conocimientos fotográficos a su servicio. ¿Han visto alguna vez a Libertad Lamarque, Hugo del Carril y Malisa Zini tan bien cuidados y con tanta belleza?[85]

Pero si en *Madreselva* Alton priorizó el *glamour* de Lamarque sobre las otras funciones que podía adquirir la iluminación, en *Puerta cerrada* exploró nuevas posibilidades de la mano de alguien dispuesto a tomar

---

[84]Beach (2015) atribuye este fenómeno a distintas razones: la poca información disponible sobre directores de fotografía, la complejidad técnica que implica el tema para los académicos, la escasez de estudios sobre tecnologías visuales y su impacto en el estilo cinematográfico.

[85]La frase es de un diario argentino no identificado, pero aparece citada en *American Cinematographer* (diciembre, 1938).

otros riesgos con la plasticidad de la imagen. Ciertamente, el exagerado esteticismo de SIFAL ya no tenía lugar, pero esto no quiere decir que la luz debiera estar únicamente en función del *glamour*. Alton equilibró la necesidad de embellecer a la estrella con climas lumínicos inquietantes estimulados por la historia melodramática. En comparación con *Madreselva* hay una indagación más expresiva con la luz y la sombra como vectores de generación de sentido.[86]

Cuando se estrenó *Puerta cerrada*, la prensa coincidió en dos cuestiones: la adscripción de la película al melodrama y el sofisticado estilo visual (atribuido generalmente al director y ocasionalmente al fotógrafo), gracias al cual la historia genérica y ordinaria habría dado un salto de calidad. La mayoría de las reseñas periodísticas tendieron a leer ambos aspectos por separado. Raimundo Calcagno (Calki [2 de febrero de 1939]) en el diario *El Mundo* directamente señaló "dos polos opuestos: lo trillado y lo moderno [...] Saslavsky toma todo esto y lo pule de asperezas melodramáticas con una brillante realización" (p. 14). El *Heraldo del Cinematografista* (febrero, 1939) dijo que fue un logro del director "mantener el melodramático asunto dentro de límites sobrios" y definió como "espléndido" el rol de iluminador de Alton (p. 258). Para *La Nación* (2 de febrero de 1939) la película combinaba "la órbita inalterable del melodrama" con "la mesura de los resortes de conmoción y la fina línea decorativa". Ulyses Petit de Murat (2 de

[86]Esto no quiere decir que en *Madreselva* Alton no explorara otros juegos con la luz que no estuvieran centrados en la estrella. La famosa escena inicial en la que se simula una pelea entre dos malevos "prefigura algunos usos de la oscuridad que las audiencias verían en el trabajo de Alton en el *film noir*" (Poppe, 2017, p. 234). Aun así, la escena cumple con las expectativas de iluminación del cine criminal, mientras que en *Puerta cerrada* cruza los códigos del género y se atreve a usar sombras todavía más profundas.

febrero de 1939), en *Crítica*, observó que Saslavsky le dio "a muchas escenas convencionales ese tinte humano, esa verosimilitud artística que son el sello mismo del talento directivo" (p. 4). La excepción fue la lúcida crítica de escribió María Luisa Bombal (febrero, 1939) citada anteriormente, en la que celebraba que Saslavsky entrara en el juego del melodrama, reivindicando la cursilería y la inverosimilitud sin miedos ni prejuicios. Bombal pareciera ir a contramano de los demás críticos al afirmar que Saslavsky puso "habilidad, gusto y medida (medida, no afectada ni intempestiva sobriedad) en la realización (dirección, fotografía, música y decorados)".[87]

Como ya he señalado, a pesar de su corta carrera, la prensa solía caracterizar a Saslavsky como un esteta. Pero Petit de Murat (2 de febrero de 1939), en la línea de Bombal, advirtió que en esta ocasión

> [...] hay en él más calor de vida. Como si tácitamente hubiera querido responder al reproche que, sin negarle cualidades esenciales, ha querido hacer de él un preciosista, exclusivo cultivador de la belleza de la imagen (para lo cual, dicho sea de paso, no tiene rival entre nosotros), ha querido conquistar al público, sin distinción de sectores. (p. 4)

[87]La mayoría de los críticos advirtieron que las situaciones de *Puerta cerrada* "han sido vistas ya muchas veces en numerosos films provenientes de distintas latitudes", según las palabras de Petit de Murat. Pero Calcagno marcó una referencia en particular: "Es una Madelon Claudet criolla, con canciones". En su análisis de *Puerta cerrada*, Manetti (2000b) sostiene que *The sin of Madelon Claudet* (Edgar Selwyn, 1931) funciona como un "metarrelato". Creo que, si bien comparten cuestiones estructurales, hay dos diferencias fundamentales entre estas obras: en la versión argentina, el *flashback* no es evocado por un personaje masculino secundario, sino por una mujer protagonista; y sobre todo este personaje no es una heroína completamente sumisa como Madelon. Más adelante volveré sobre esta cuestión y me referiré al diálogo que establece la película de Saslavsky con el subgénero *maternal melodrama*.

Esta preocupación por el aspecto pictórico que puede encontrarse en el director también habría que atribuirla a los directores de fotografía con los que trabajó.[88] Petit de Murat (2 de febrero de 1939), nuevamente, fue quien mejor comprendió la importancia de Alton al ponerlo a la par del director: "Colaboró con la dirección mediante una concepción bien definida del rol poético que la luz juega en todo el film" (p. 4).

El 23 de julio de 1939, gracias a un acuerdo entre Donald Gledhill (secretario ejecutivo de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences), Carlos Alberto Pessano (director del Instituto Cinematográfico Argentino) y Ángel Luis Mentasti (presidente de Argentina Sono Film), se proyectó *Puerta cerrada* en el Academy Theater de Hollywood. En el número de agosto, la revista *American Cinematographer* reseñó la proyección enfocándose en lo que se dijo sobre la fotografía, ya que el responsable era uno de sus miembros en el exterior:

> [Donald Gledhill] aseguró al público que la "pura belleza pictórica" a la que estaban por asistir competiría de igual a igual frente a cualquier producto de Hollywood. La película en pocos minutos justificó la profecía. Los planos medios y largos fueron capturados con una iluminación uniforme en clave baja. Los planos cortos se destacaron por su impactante calidad. Vimos esa clase de imágenes que penetran en la piel del que admira la excelencia fotográfica. (*American Cinematographer*, agosto, 1939, p. 367)

---

[88] Además de haber trabajado con Alton en su ópera prima, en las dos películas siguientes la iluminación estuvo a cargo de dos fotógrafos alemanes que también dejaron una huella importante en el cine argentino: Gerhard Huttula en *La fuga* y Pablo Tabernero (Paul Weinschenk) en *Nace un amor* (Saslavsky, 1938).

Pero más allá de los elogios, el cronista anunciaba en su nota un dato peculiar. Antes del estreno porteño de *Puerta cerrada*, cuando todavía *Madreselva* estaba en los cines, Alton había confesado en privado que en su nuevo proyecto probablemente introduciría "algo novedoso en la fotografía". ¿A qué se refería?

En *Madreselva* Libertad Lamarque interpreta a Blanca, una joven modesta que trabaja en el bar de su padre sirviendo café y cantando en el teatro de títeres. Blanca, que es pura bondad e ingenuidad tal como indica su nombre, una noche conoce a Mario del Solar (Hugo del Carril) y los dos se enamoran. Cuando se entera que Mario le ocultó que era un famoso actor de cine se decepciona y sobrevienen una serie de malentendidos. La hermana de Blanca se enamora de Mario y Blanca, en soledad, se va del país para hacer una exitosa carrera como cantante de ópera. Al regresar a la Argentina, el amor entre los dos todavía está vivo, pero el padre, muy enfermo y a punto de morir, le pide que cuide a la hermana. Blanca acepta el mandato paterno y renuncia a su amor. La escena final transcurre en la iglesia donde se están casando Mario y su hermana. El último plano de la película (fig. 3.3) corresponde a la última interpretación musical: Blanca –más *blanca* que nunca y transfigurada en virgen– canta *Sueño de amor* de Liszt mientras la pareja camina hacia el altar. El *soft style* con el que Alton decide iluminar el rostro de la actriz (foco difuminado y mínimo contraste entre luces y sombras) resalta su *glamour* en una imagen etérea. La diferencia entre esta última interpretación de Lamarque en *Madreselva* y la última interpretación en *Puerta cerrada* es drástica (fig. 3.4). Alton y Saslavsky hunden el rostro de su estrella en la penumbra mientras Lamarque entona el tango *¡Por qué!*, compuesto especialmente por Homero Manzi. ¿Cómo se desarrolla el relato para llegar a este plano y cómo dialoga con el resto de la película?



Figura 3.3. La última canción en *Madreselva*.

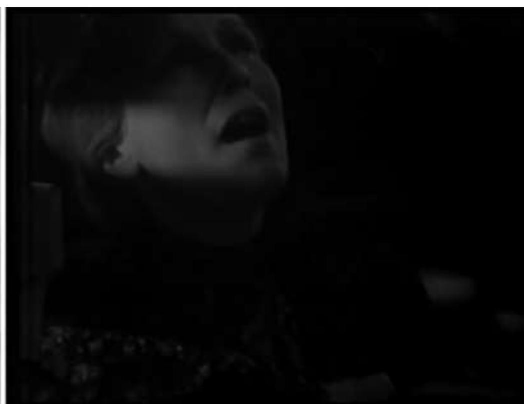


Figura 3.4. La última canción en *Puerta cerrada*.

A nivel de la intriga, *Puerta cerrada* tiene la misma orientación. Libertad Lamarque es Nina Miranda, una cantante de tangos que se enamora de un hombre de clase alta y está dispuesta a dejar su profesión para casarse. A pesar de este sacrificio, la familia del novio (sus dos tías) intenta separar a la pareja. Paralelamente, el hermano y *cafishio* de Nina, un villano prototípico, confabula para hacerle creer que su esposo la abandonó y sugestionarla con el fin de que regrese al mundo del espectáculo. Nina acepta, lo sigue con su bebé y vuelve a cantar tangos. A causa de esto, el marido y el hermano tienen una pelea en la que un arma se dispara involuntariamente y Nina es condenada a veinte años de prisión. Al salir de la cárcel busca a su hijo, pero, en otro confuso episodio, muere al interponerse en el camino de una bala que iba dirigida hacia él. Como en *Madreselva*, entonces, la resolución melodramática consiste en la renuncia al deseo del personaje femenino, el castigo y la redención sacrificial. En términos generales, los dos

directores se ajustan a distintas variantes del género (en un caso el sacrificio en vida, en el otro el sacrificio con la muerte), del mismo modo que lo hace Alton en las dos películas según determinadas convenciones de iluminación (el blanco para la santa eternizada, el negro para la mujer que va a morir). Pero entre esas diferencias normativas hay un universo de detalles y juegos con el lenguaje audiovisual. Aun cuando Lamarque es la protagonista de las dos películas y ambas historias son melodramas marcados por el sacrificio de la heroína sufriente, en *Puerta cerrada* Saslavsky, Alton y Lamarque llevan el melodrama a su punto más alto explotando cada una de sus convenciones. La forma en que está organizado el relato de *Puerta cerrada* hace que la última interpretación musical de Lamarque cobre un doble sentido: a la vez que intensifica el melodrama y la conmiseración, también potencia el rol activo de la protagonista mujer. En este sentido, antes de continuar con el análisis, es necesario plantear algunas particularidades sobre el melodrama y su versión nacional.

Matthew Karush (2013) sostiene que si bien el melodrama popular argentino responde a la moral conservadora propia del género –el ascenso social conlleva un castigo (o, a lo sumo, la transgresión de la norma social puede derivar en algún tipo de redención)–, a la vez es portador de un fuerte mensaje clasista en el que el público se reconoce. "En las películas de Lamarque, el tango servía para ubicar a la protagonista del lado noble y popular de la división de clases, y para facilitar la identificación del público" (Karush, 2013, p. 151). Lo interesante de la propuesta de Karush es que lee este carácter subversivo no solo en las letras de los tangos, sino también en algunas de las *performances* de la cantante. A pesar del calvario que sufren los personajes de Lamarque, en los momentos musicales su cuerpo y su voz se

imponen a los condicionamientos de clase y de género (ser pobre y mujer). En *Madreselva*, cuando Blanca interpreta el tango homónimo sus gestos suaves se convierten en bronca contenida y, mientras mira a Mario, lanza con cinismo: “Y así aprendí que hay que fingir para vivir decentemente”. En el caso de *Puerta cerrada*, Karush analiza un ejemplo concreto. Cuando canta *La morocha*, Lamarque realiza algunas variaciones sobre la letra original de Ángel Villoldo, que enfatiza tanto la sumisión de la mujer al gaucho porteño como su apasionada sensualidad. Según el autor, en su interpretación la protagonista tiende a reforzar el segundo sentido:

> Cuando canta el verso final, la cámara la enfoca en un apretado primer plano. Ella sonríe seductoramente estirando las primeras sílabas –“Yo soy...”– y cuando la orquesta espera que ella continúe, inserta una palabra que no figura en la letra original: “pimpollo”, que en lunfardo significa “mujer joven y bella”. Esta escena, cuya alegre sensualidad contrasta notablemente con el tono sombrío y melodramático que caracteriza la mayor parte de la película, aprovecha la potencia de Lamarque como estrella, lo cual posibilita que el público se identifique con Nina no simplemente como una pasiva víctima melodramática, sino como la orgullosa portadora de una auténtica y emocionante cultura popular. La asociación de Nina con esta particular versión del tango realza la crítica de la película a la elite hipócrita y moralista cuyo desdén por el género (junto con el egoísmo de su hermano) provoca su caída. (Karush, 2013, p. 152)

Si bien coincido con el agudo análisis que hace Karush del melodrama popular argentino y de esta escena en particular, sostengo

que *Puerta cerrada* habilita otra lectura que no busca contradecir su postura, sino complementarla. Al analizar solamente esta canción y proponerla como excepción transgresora, la *performance* de Lamarque queda aislada del resto de la película y de sus otras actuaciones musicales. En el fragmento citado, Karush contrasta esta escena con dos aspectos que serían negativos o regresivos como "el tono sombrío y melodramático" que domina la película y el carácter de "pasiva víctima melodramática" que le atribuye a Nina. La tesis de que "el verdadero potencial subversivo del melodrama se descubre cuando el placer y el poder de la transgresión pesan más que la resolución moral final que respalda la ideología dominante" (Karush, 2013, p. 152) supone que la película de Saslavsky no se distingue de otros melodramas argentinos más allá de la interpretación alegre y sensual de *La morocha* que viene a intensificar la historia antielitista de la película. Es decir, postula como subversión el único momento no "melodramático", lo cual es de por sí paradójico. Es cierto que *Puerta cerrada* tiene un final en el que Lamarque se somete al mandato patriarcal y está muy lejos de la sensualidad (aunque no de la pasión) del momento en que canta ese tema. Pero no creo que "para una audiencia que había disfrutado de la interpretación de Libertad Lamarque de *La morocha*, esta elección patriarcal [sea], como mínimo, difícil de aceptar" (Karush, 2013, p. 153).

Al contrario, justamente, a ese final se llega a raíz de la escena más sombría y melodramática de la película, pero no contra la voluntad de Nina. Esta escena condensa el momento de mayor autonomía y actitud activa de la protagonista. Su última canción, *¡Por qué!*, pone en entredicho la abnegación y afirma el componente transformador del *pathos* melodramático. Allí, la habilidad de Lamarque como intérprete se integra a las poéticas de Saslavsky y Alton: Nina Miranda canta,

desea, recuerda y demanda aun cuando está al borde del llanto; y todos los elementos de la puesta en escena colaboran con la intensificación de esas acciones y emociones. Si la puerta de la gran mansión finalmente se abre, será gracias a esta última canción. En este sentido, "el verdadero potencial subversivo del melodrama" no necesita estar motivado por un elemento ajeno al modo melodramático. *Puerta cerrada* es una película de una elaboración muy fina en más de un sentido: propone una estructuración no lineal del relato, pone la cuestión del punto de vista en un lugar central y opera ciertas variaciones desestabilizadoras sobre el texto estrella de Lamarque. Así todo, nunca abandona las convenciones del melodrama, confía en ellas. Como escribió Bombal (febrero, 1939): "Hasta los más mínimos detalles me parecen un acierto en este film, porque me gusta que se encare con seriedad y convencionalismo lo convencional" (pp. 78-80).



Figura 3.5. La luz de Alton en el primer plano de la película anticipa el destino de la protagonista.



Figura 3.6. La imagen de Libertad Lamarque doblemente obturada.

La imagen que abre la película (fig. 3.5) anticipa visualmente el plano con el que he estado insistiendo. La composición anuncia la marca estilística de Alton: en un muro que ocupa toda la pantalla se lee "CÁRCEL DE MUJERES" gracias a un haz de luz que lo atraviesa. El relato se inicia con el día en que dejan en libertad a Nina Miranda luego de veinte años de prisión. Pero la imagen nítida de la gran estrella argentina aparece vedada por dos barreras (fig. 3.6): una parece inscripta sobre la mirada del espectador por la cercanía de los objetos a la cámara, la otra sobre Nina que está detrás de los barrotes de la celda (motivo visual que se repetirá frente a la casa cuyo ingreso tiene vedado). Finalmente, accedemos a su primer plano (fig. 3.7): ¿esa mujer es Libertad Lamarque? Está caracterizada como una anciana, la antítesis de la estrella cinematográfica: el pelo blanco, las arrugas y una iluminación que acentúa sus facciones modelando su rostro a tal punto que la clásica y pequeña nariz de Lamarque sobresale prominentemente.[89] Este esquema de iluminación se mantiene hasta que autorizan su salida de la cárcel. Ahora sí, el rostro resplandece: con un juego de luces, Alton imita el efecto del portón que se abre y deja entrar la luz solar,

[89]En *La fuga*, Saslavsky había elegido personalmente a Tita Merello porque le parecía una gran actriz (Russo e Insaurralde, 2013a, p. 262). En esta oportunidad, Lamarque fue una imposición del estudio. El director no la conocía y tenía una muy mala impresión de la actriz a causa de lo que había visto en las películas de Ferreyra. Sin embargo, cuando comenzó a ensayar se llevó varias sorpresas. Primero, por la manera en que Lamarque se maquilló a sí misma para parecer más vieja. Segundo, porque cuando comenzó a interpretar su papel "de pronto era una anciana de 70, 75 años, que caminaba muy agachada, mirando el piso, empequeñecida, y yo me quedé mudo de asombro. Ahí descubrí que era una gran actriz, y que si antes había hecho películas que a mí no me gustaban pero que al público sí, era porque el público veía que ella era una gran actriz" (Russo e Insaurralde, 2013a, p. 266).

frontal, que barre progresivamente las sombras de su cara (fig. 3.8).[90] La fotografía se hace presente de manera explícita y expresiva para narrar el drama que vive la protagonista.



Figura 3.7. Libertad Lamarque modelada por sombras.



Figura 3.8. El sol despeja su rostro.

La secuencia siguiente es central, ya que funciona como clave de lectura de la película. Si Alton anticipó la caracterización lumínica que llevará al extremo en la interpretación musical del final; ahora Saslavsky insinúa, mediante la sucesión de planos focalizados en la

[90]Aun así, el contraplano que corresponde a la mirada de Nina es un cielo cubierto por unas curiosas nubes verticales dispuestas de manera tal que parecieran formar una reja o representar unos barrotes. Su libertad, entonces, no es plena. Le agradezco a Pablo Piedras esta observación sobre un plano que, lejos de ser arbitrario, anticipa, subraya y exacerba visualmente el conflicto de la protagonista: el ingreso a la casa donde vive su hijo le está vedado.



Figura 3.9. El plano general muestra un rostro limpio.



Figura 3.10. El primer plano está afectado por la composición inclinada y en sombras.

mirada de Nina, el conflicto al que se enfrenta la protagonista (reconocerse en una imagen del pasado, donde, además de ser madre, fue cantante de tango), el cual también decantará en el clímax musical. Una vez fuera de la cárcel, Nina va en la búsqueda de su hijo que veinte años después vive con la tía de su padre muerto en una opulenta casona. Se detiene frente a las rejas que la separan (de su hijo y del mundo de los ricos) y mira por la venta, pero en lugar de encontrarlo a él observa un viejo retrato de su juventud (fig. 3.11). Este acto de mirar contiene dos cuestiones estructuradoras. En primer lugar, dispara un *flashback* que posiciona a Nina como el personaje que ejercerá el punto de vista de la película. A diferencia de otros melodramas argentinos en los que las cancionistas organizan las películas a través de lo que cantan, Nina, sin abandonar esa función, suma el rol de narradora.

Así, la posición de sumisión y las constantes humillaciones que debe sufrir en la intriga contrastan con un rol activo en el relato (la manera de organizar la intriga): lo que vamos a presenciar, lo que se nos va a contar, es *su historia*. En segundo lugar, si bien la estructura dramática de *Puerta cerrada* –como gran parte de las películas del subgénero *maternal melodrama*– es deudora de la obra de teatro *Madame X* (Bisson, 1908) y sus múltiples adaptaciones cinematográficas (entre ellas *The sin of Madelon Claudet*, a la que ya me referí) (Christian Viviani, 1987), el plano de Nina observando a través de la ventana evoca otro tipo de heroína menos sumisa y una referencia específica: *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).[91] En la famosa escena final, Stella mira a través de la ventana el casamiento de su hija que se está llevando a cabo en un hogar al que no puede ingresar. Sin embargo, entre lágrimas, sonríe. *Stella Dallas* y la ambigüedad de esta escena en la que la ventana remite a una pantalla cinematográfica generaron diversas interpretaciones y un extenso debate en la teoría feminista en torno a la representación de la subjetividad de la mujer y a las formas de inscripción e identifi-

[91]Según Viviani (1987), *Madame X* tuvo una gran influencia en la estructura dramática del *maternal melodrama* (una mujer cae en desgracia y es separada de su hijo, el niño es criado en un hogar de clase alta, la madre evita el reencuentro directo para no ponerlo en peligro). Viviani identifica dos vertientes dentro de este subgénero hollywoodense. Al primer grupo de películas lo considera una "descendencia legítima" de *Madame X*, ya que son películas que suceden en escenarios europeos, con heroínas sumisas y una moral victoriana. El segundo grupo, la "descendencia bastarda", se caracteriza por tener una protagonista más enérgica, autónoma y en sintonía con los ideales de la era Roosevelt. El pecado moral que disparaba el conflicto es reemplazado por el error social. Viviani señala a la primera versión de *Stella Dallas* (Henry King, 1925) como la iniciadora y encuentra en la versión de 1937 a su heroína arquetípica. *Puerta cerrada* (1939) presenta características de los dos tipos. Por un lado, la protagonista sufre constantes tormentos y pareciera no ser capaz de reaccionar. Por otro, su pecado no es el adulterio sino su trabajo (el tango), que es además un medio de resistencia.

cación de la espectadora femenina.[92] Contra las posiciones que plantean que en este final el personaje de Barbara Stanwyck asume una posición pasiva y de sometimiento al patriarcado, así como invita a la audiencia a identificarse con ese destino de sumisión; Linda Williams sostiene que una espectadora no tiene por qué ver y creer lo mismo que la protagonista, ni tampoco existen razones suficientes para suponer que la protagonista tiene un rol pasivo durante toda la historia. De hecho, Williams (1984) lee instancias de negociación y resistencia incluso en ese plano final en el que se supone que Stella pierde la condición de madre y mujer. Stanley Cavell (1996) ha ido más allá en su interpretación y observó que en esta escena, aunque Stella/Stanwyck camina hacia la pantalla

> [...] carente de belleza o *glamour* obvios [...] tiene un futuro [...] porque se nos presenta *aquí* como estrella (la cámara muestra un insaciable interés particular en todas sus acciones y reacciones), lo que supone la promesa del retorno, de una impredecible reencarnación. (p. 219)

Al recuperar esta referencia no quisiera forzar una relación intertextual, sino pensar –a partir de las lecturas críticas sobre *Stella Dallas*, los paralelismos entre las dos mujeres, y la decisión de ambos directores de concentrarse en el acto de mirar de sus protagonistas– en la manera en que *Puerta cerrada* también puede ofrecer una lectura subversiva o por lo menos ambigua sobre la subjetividad femenina

---

[92]Es imposible recuperar en este espacio el abundante debate crítico alrededor de *Stella Dallas* y el melodrama. Sobre esto se puede consultar el largo artículo "Melodrama revised" (1998), donde Linda Williams retoma la réplica de Ann Kaplan a su trabajo de 1984 y reposiciona su teoría junto a las investigaciones de Christine Gledhill.



Figura 3.11. Tres veces Nina: presente, representación y pasado.

dentro de las convenciones del melodrama. No hay duda de que Nina llora porque hace veinte años que no ve al hijo por quien entregó todo (y la intención de Nina, como hizo Stella, es "verlo sin que él me vea"), pero lo primero que contempla al salir de la cárcel es su propia imagen de juventud cuando era cantante de tango, un pasado que pare-

ciera ser irrecuperable. ¿Hay alguna promesa de futuro o un rasgo de autonomía para Nina/Lamarque, dentro o fuera de la imagen, como Cavell encuentra en Stanwyck? Una posible respuesta a esta pregunta quizás pueda encontrarse en el clímax musical del final que, luego del *flashback*, canaliza las lágrimas de Nina a través del tango. Es decir, un momento que pone en evidencia la íntima conexión entre *pathos* y acción. En esta escena musical de intenso dramatismo visual y sonoro, Lamarque/Nina pone en suspenso la causalidad narrativa a la vez que, como analizaré, enuncia y destraba (al menos parcialmente) su conflicto (la imposibilidad de vivir su deseo y de ingresar a la casa).

Williams (1998), en un trabajo posterior donde revisa el largo debate de los años ochenta, postula que el problema en torno a *Stella Dallas* (y al melodrama en general) ha estado en la resistencia de la teoría a reconocer la potencia del *pathos* melodramático. La pasión, el sufrimiento y la vivencia de las emociones no entran en contradicción con la acción y el pensamiento. En este sentido, sugiero que *Puerta cerrada*, por las características del cine argentino y de la tradición melodramática de la cultura local, puede sumarse anacrónicamente –desde 1939– pero con sus propias herramientas a la extensa discusión en torno el melodrama que se produjo en la teoría feminista. El melodrama cinematográfico argentino de los años treinta pareciera precisar menos indagaciones teóricas para hacer notar la relevancia de la dinámica *pathos*-acción que le interesa a Williams, sobre todo cuando el *patho*s se expresa musicalmente, a diferencia del caso de Hollywood donde se ha borrado esa tradición o ha quedado invisibilizada por determinadas operaciones críticas.[93] Hay cierta irreverencia

[93]En este sentido Linda Wliiams (1998) recupera la crítica de Rick Altman (1989) a David

en esta cinematografía tan joven, donde la cultura nacional convive con una fuerte cultura cosmopolita, para usar lo aprendido en el cine clásico de Hollywood en combinación con la tradición local. Así, del encuentro entre un fotógrafo austrohúngaro educado en Hollywood, un director argentino de una profunda cultura cinéfila, y una estrella de la canción popular en pleno ascenso, resulta una escena de una potencia visual y emocional peculiar.



Figura 3.12. Alton recurre al efecto de las lámparas para generar la atmósfera necesaria.



Figura 3.13. Los personajes quedan sumergidos en la oscuridad.

Luego del largo *flashback* donde se cuenta la juventud y la caída en desgracia de Nina, el relato vuelve a la actualidad. Ella quiere ver a su hijo, pero le niegan la entrada a la casa y regresa al boliche del bajo

Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger.

fondo donde está viviendo, habitado por criminales de toda calaña (incluido su hermano). Desde su habitación escucha que el ciego toca *Claro de Luna* en el piano y baja las escaleras, el dueño apaga todas las lámparas, el ciego se levanta y Nina queda sola en el piano. Saslavsky y Alton prepararon la escena para la última canción. Dado que Alton es un director de fotografía formado en el estilo clásico de Hollywood, ilumina esta escena según el discurso impartido por la American Society of Cinematographers. Como explica Keating (2010, p. 72), los fotógrafos adherían a un precepto muy arraigado que indicaba iluminar las escenas según *the-right-mood-for-the-story*. Con el fin de lograr imágenes que intensificaran las emociones que demandaba la historia, los fotógrafos buscaban generar la atmósfera adecuada, que en este caso en particular Alton consigue a través de las convenciones propias del género policial-criminal y su iluminación melodramática. En este sentido, contra la tentación de etiquetar este tipo de iluminación como expresionista, Keating sostiene que el estilo penumbroso y de sombras densas ya existía en el cine silente de Hollywood antes de que el expresionismo alemán se difundiera en Estados Unidos. Y parte de su argumentación la fundamenta con una cita del propio Alton, que en el capítulo "Mystery lighting" de su famoso libro *Painting with light* rastrea el uso de estas técnicas en películas norteamericanas de la década de 1910 (Alton, 1949, p. 54). Alton recomienda, además, una larga lista de efectos lumínicos para intensificar la atmósfera en escenas de esta clase, entre los cuales podría haber incluido perfectamente la imagen del hombre apagando las pocas lámparas colgantes de la pensión en la que se hospeda Nina (fig. 3.12). La habilidad de Alton para trabajar con pocas fuentes lumínicas alcanza en esta escena un grado de maestría que años después se volvería una constante en sus *film noirs* más extremos. Dicho esto, que su

fotografía no sea deudora directa del expresionismo tampoco significa que no tenga momentos en los que las convenciones y funciones del sistema de iluminación hollywoodense son llevados a sus límites: "Quizás ningún otro director de fotografía expone las tensiones más claramente que John Alton, el fotógrafo *noir* por definición y, podría decirse, el máximo manierista" (Keating, 2010, p. 257). Así como en el plano final de *Madreselva* extremó la blancura de Lamarque exagerando su *glamour*, aquí hace lo mismo con la oscuridad de la atmósfera, rodeando a la protagonista de un negro profundo.



Figura 3.14. Lamarque en soledad frente al piano.

Dice Alton: "Donde no hay luz, no se puede ver; y cuando no se puede ver, la imaginación comienza a acelerarse. Uno empieza a sospechar que algo está a punto de pasar. En la oscuridad hay misterio" (1949, p. 44). Una vez que el ambiente está a oscuras, vemos a los personajes bellamente iluminados en clave baja con un resplandor a contraluz que bordea sus figuras (fig. 3.13). Finalmente, Nina queda

sola y sucede lo inesperado (fig. 3.14). La vieja encorvada y de andar lento, con un hilo de voz quebrado, entona un verso de su juventud: "Unidos de la mano volvamos a vivir". Esta canción, originalmente de ritmo alegre e inocente, la había cantado con su marido en el pasado cuando le regaló un pianito de juguete para festejar el aniversario de casamiento. El verso que seguía y que Nina no vuelve a cantar dice "detrás está la sombra, nos queda el porvenir". Justamente, ahora está rodeada de sombras y el porvenir se convirtió en una promesa de felicidad frustrada. Comienza a sonar una música extradiegética y Nina, apoyada sobre un piano de tamaño real, interpreta el tango *¡Por qué!*:

Las sombras llaman a mi puerta
con un misterio de voces olvidadas
y el alma sabe que están muertas
y que son sombras que vuelven de la nada.
Que solo son recuerdos amargos del ayer,
que solo son fantasmas que se obstinan en volver.
Fantasmas y recuerdos que me empujan a llorar
llamando con las voces que nunca volveré a escuchar.

¡Por qué! Las sombras me engañan...
¡Por qué! La amargura me busca y se ensaña...
¿Por qué no se abre una puerta
donde encuentre amparo mi alma muerta?
¡Por qué! Me muerden las penas...

¡Por qué! Me condenan a la recordación...
¡Por qué! En el dolor de mi suerte
el consuelo de la muerte no me da su compasión...

Mis labios llaman torpemente
porque ya saben que nadie los espera.
Mis pasos ruedan tristemente
entre un cortejo de sombras compañeras.
Y siento que se asoman detrás de la ilusión
caretas que se burlan del pobre corazón.
Fantasmas del pasado que me empujan a llorar
gritando con las voces que nunca volveré a escuchar.

¡Por qué! Las sombras me engañan...
¡Por qué! La amargura me busca y se ensaña...
¿Por qué no se abre una puerta
donde encuentre amparo mi alma muerta?
¡Por qué! Me muerden las penas...
¡Por qué! Me condenan a la recordación...
Por qué en mi dolor no consigo
que me quiten el castigo de gritar...
¡Por qué!... ¡Por qué!...

Desde el primer verso –"Las sombras llaman a mi puerta"– se devela que la iluminación general no está motivada únicamente por el

ambiente de arrabal, sino también por la letra del tango que habla de "las sombras", "los recuerdos", "los fantasmas", "el pasado".[94] La voz de Nina Miranda se transforma, se anima. El cuerpo de su voz rejuvenece para interpelar al destino con cada verso del estribillo que repite "por qué".[95] Así como en el inicio de la película Saslavsky hizo viajar al personaje al pasado a través de la mirada, Lamarque lo hace con la voz. De esta manera, *Puerta cerrada* explicita uno de los grandes tópicos del melodrama. En este género "el pasado está siempre vinculado con la culpa, con el pecado, con lo innombrable, con los bienes perdidos y con los deseos insatisfechos [...] enfrentarlo es animarse a atravesar el lugar de una vieja herida para procurar suturarla" (Manetti, 2000c, p. 255). Cuando llega el verso que dice "por qué me condenan a la recordación..." su voz alcanza un pico de intensidad y pide "el consuelo de la muerte". Si bien Nina efectivamente morirá en la escena siguiente, interponiéndose en el camino de la bala dirigida a su hijo, a lo largo de la canción no menciona a su hijo ni es motivo de sus angustias. Como indica el título del ensayo de Williams (1984) (que en verdad es un parlamento extraído del personaje de Stanwyck), la heroína del melodrama es "algo más que

[94]Aunque en los créditos de la película Manzi figura como letrista de las canciones, mientras que Saslavsky y Carlos Adén figuran como los únicos encargados del encuadre, Abel Posadas (1982) le realizó una entrevista al director en la que afirma que Manzi también lo ayudó con el encuadre y destaca su capacidad para "pensar en imágenes". Si bien esto es difícil de comprobar, dada la íntima relación entre la letra y la composición visual, no sería errado sumar a Manzi como responsable de esta impactante escena.

[95]En *La fuga*, cuando Tita Merello pronuncia sus últimas palabras, repite agonizante "por qué" dos veces. Es como si Saslavsky y Manzi hubiesen convertido en canción esas líneas de diálogo. Si en aquella película a Merello le disparaban mientras cantaba, ahora viene Lamarque a pronunciar en forma de canción la misma interpelación de la otra gran diva de la década de los treinta.

una madre". En este sentido, la densidad pasional y el sufrimiento expresado en la canción están dirigidos al hombre que deseó y que todavía desea: "Mis labios llaman torpemente / porque ya saben que nadie los espera". Es cierto que este tango no tiene la sensualidad jovial y alegre de *La morocha*, ni la iluminación glamorosa que hace brillar la imagen de Lamarque en su apogeo. Sin embargo, si hay algo que distingue a estas dos canciones es que el tango *¡Por qué!* tiene un destinatario concreto y real (su marido muerto) y lo canta por voluntad propia. En cambio, aunque arriba del escenario se suspenda el melodrama, Nina canta *La morocha* porque su hermano le tendió una trampa para que se cumplan sus intereses. En este punto no pareciera ser ingenua la elección de los dos tangos, cuyo contraste es evidente. Durante el *flashback*, por un lado, el tango de corte machista de 1910 con letra de Villoldo (donde la morocha es "la que conserva el cariño para su dueño"); por otro lado, en la actualidad, el tango más sentimental, característico de una etapa posterior en la historia del género que le permite a Lamarque expresarse sin ambigüedades sobre sus deseos y sobre la historia que efectivamente vivió este personaje.

El tango *¡Por qué!* tiene el poder performativo de la voz femenina[96] que pide que la puerta cerrada se abra y que su voluntad se cumpla. La película, en verdad, estuvo marcando la diferencia entre la Nina del presente y la Nina del pasado desde un principio, a veces de manera obscena. Como vimos, la primera imagen del *flashback* consiste

[96]Más que *hacer cosas con palabras* las mujeres del melodrama argentino, como observó María Aimaretti (2017) en su trabajo sobre Lamarque y Merello, "en pos de su pasión [...] *hacen cosas con canciones*" (p. 17).

en Nina siendo retratada por su marido pintor. En el pasado, entonces, estaba tironeada por dos hombres que la volvían objeto para ser visto, deseado y comercializado: el hermano hacía dinero con su actividad teatral y el marido intentaba hacer dinero vendiendo el retrato de su esposa. Claro que esto no implica que en el largo *flashback* hayamos asistido únicamente a formas de sometimiento del personaje. Nina oscila entre las contradicciones internas propias del melodrama. En el accionar de los hombres queda en evidencia que es el único personaje económicamente activo y ellos meros accesorios.

En el mismo sentido, el final de la película, cuando se abre la puerta y Nina acepta ocultarle a su hijo la identidad tal como le pide la tía, no puede ser leído solamente como un acto de represión y obediencia luego de la canción que acabamos de escuchar. Esta tensión entre aceptación y transgresión de la norma también se expresa en la plasticidad de la imagen. El haz de luz de Alton puede ser, a la vez, el recordatorio de la redención en el castigo (fig. 3.15), como cuando Nina cae en prisión (dos crucifixiones: el Cristo iluminado y las cruces que forman las sombras de los barrotes); o la expresión visual de la última voluntad –el último hilo de voz– de una protagonista activa que quiere salir de las sombras (figura 3.3). Dice Alton (1949): "Donde hay luz, hay esperanza. Cuando uno está perdido en la oscuridad de la noche, y de repente descubre un rayo de luz a la distancia, empieza a sentirse más tranquilo" (p. 56).

El momento espectacular-musical de Lamarque y el cuidadoso trabajo fotográfico sobre su rostro –aun sin la belleza y el *glamour* esperables– presentan a la estrella en todo su esplendor y prometen "una impredecible reencarnación" (Cavell, 1996, p. 219) en sus próximas películas.



Figura 3.15. La luz redentora ilumina la figura de Cristo pero también dibuja el patrón de los barrotes sobre la pared.

***

Octavio Getino (2005) sostiene que el cine argentino creció sobre dos líneas ideológicas diferenciadas, una de inspiración burguesa y otra de inspiración popular. En el primer grupo ubica, entre otros, a un cine esteticista,

> [...] altamente influenciado por algunos filmes europeos. Su expresión mayor fue Luis Saslavsky, quien impresionó inicialmente a la crítica local y a ciertos sectores del público de la clase media con *La fuga* [...] a la que continuaron algunos melodramas 'bellamente' filmados [...] (p. 18)

Si bien hay que leer a Getino en función del proyecto estético-político que marcó toda su carrera y sus intervenciones críticas, esta

concepción dicotómica sobre el cine argentino en general y Saslavsky en particular pervive aún hoy en el imaginario sobre el período clásico. Desde otra perspectiva, el crítico Alberto Tabbia (2015), sin omitir las obsesiones formales del director y señalando que nunca pudo despojarse de cierta noción de *buen gusto*, fue uno de los pioneros en observar algunos movimientos en Saslavsky no fácilmente encasillables:

> Que fuera amigo de *Sur*, frecuentara como su hermana Dalila, cantante de cámara, un medio refinado, cierta bohemia adinerada, los márgenes cultivados de la clase alta, no le impidieron a Saslavsky dominar con éxito los imperativos de la industria cinematográfica que Mentasti iba a impartirle cuando Argentina Sono Film procuró, y logró, casar el atractivo popular de Libertad Lamarque, demostrado por el enorme éxito de los film de Ferreyra, con la ambición formal, visible aunque aún incierta en los films de Saslavsky. (p. 12)[97]

El texto de Tabbia es interesante no solo porque realiza una revisión a contrapelo de la figura de Saslavsky, sino también porque lo corre del centro de la escena y pone el foco en el gesto de Argentina Sono Film que, en última instancia, fue quien reunió al grupo artístico que logró el éxito de *Puerta cerrada*. No es simple medir el éxito de una película ni a qué tipo de público pudo haber alcanzado (y tampoco es el objetivo de este libro hacer un análisis de la recepción), sin embargo, hay un acontecimiento lateral a propósito de *Puerta cerrada* que invita a poner en duda que la sofisticación formal fuera una in-

[97]Los textos críticos de Tabbia (1929-1997) sobre cine argentino, muchos de ellos inéditos, fueron recopilados por Edgardo Cozarinsky en el año 2015 gracias a una publicación del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.



Figura 3.16. La foto del premio que *Sintonía* le entregó a Alton publicada en *American Cinematographer*.

quietud exclusiva de los sectores acomodados. En febrero de 1940, la revista *Sintonía* realizó una votación entre sus lectores para elegir las mejores producciones de la temporada pasada. *Puerta cerrada* quedó cuarta en el rubro "películas", Saslavsky quedó quinto el rubro "directores" y tercero (junto a su dialoguista Carlos Adén) en el rubro "argumentistas". Lamarque y Alton, en cambio, ganaron sus respectivos rubros ("actrices" e "iluminación"). Es difícil intuir qué evaluaban los espectadores cuando votaban por la mejor iluminación y por la mejor actriz, pero algo distinto relacionado con cómo se veía Lamarque tuvieron que haber percibido. En definitiva, aprobaron el negro profundo con el que Saslavsky y Alton envolvieron a Libertad Lamarque y a su inesperada caracterización de anciana. Un desplazamiento revelador si se piensa en los inicios del director y del fotógrafo: de los elogios de las revistas cultas y elitistas como *Cinegraf* y *Sur* al reconocimiento popular en una publicación masiva como *Sintonía*.

Hay que decir, también, que la imagen de Saslavsky como un cineasta intelectual, antipopular y extranjerizante, en más de una ocasión, fue alimentada por él mismo. En junio de 1941, publicó un artículo en

La Nación donde se quejaba de un giro nacionalista en las pantallas argentinas: "Se logró un cinematógrafo pedante y patriotero. Cada película exhibía una bandera argentina para disfrazar su anécdota idiota. El público, aburrido, se cansó bien pronto". Además, después del entusiasmo de los primeros años, observaba que la industria local había alcanzado una "crisis de madurez" relacionada con la falta de calidad artística. Saslavsky (29 de junio de 1941) proponía recurrir a talentos extranjeros más capacitados que los cineastas argentinos, tal como había hecho Estados Unidos que "cuando un artista le hacía falta, lo buscaban y lo extraían de cualquier rincón del mundo". Ante el contexto bélico que vivía Europa, la cinematografía nacional en lugar de "hacer patria cerrando sus puertas" tenía que reforzarse con los "miles de artistas franceses, alemanes, españoles, sin hogar. Hacerlos venir y ofrecerles trabajo en nuestra industria será hacer obra argentina" (Saslavsky, 29 de junio de 1941). La nota, naturalmente, fue mal recibida porque se percibió como un ataque a la cinematografía nacional todavía en crecimiento y Saslavsky fue cuestionado en varios medios periodísticos (no casualmente, el único apoyo vino de Victoria Ocampo a través de una carta personal).[98] Pero esta actitud provocadora, que en la década de los cuarenta podía estar fundamentada no solo en su rechazo al nacionalismo, sino también en su compromiso con la coyuntura geopolítica (Saslavsky efectivamente ayudó a los exiliados franceses y españoles a insertarse en el campo cinematográfico durante los años cuarenta), tiempo después se agudizó de manera

[98]"Se armó un lío brutal que duró como un mes. Peña Rodríguez me contestó en *La Nación* y aparecieron en todas partes artículos agresivos en contra de mí, hasta en Radiolandia. Pero a Victoria Ocampo mi artículo le encantó", le contó Saslavsky a Claudio España (*Status*, octubre, 1980, p. 29).

más virulenta en sus últimas intervenciones públicas. Ya casi retirado, en muchas de las entrevistas que dio en los años setenta y principios de los ochenta, el director recordaba con insistencia el desprecio que sentía por las obras de figuras populares como Ferreyra y Romero, y ensayaba algunas sentencias demoledoras como que "el cine argentino estaba hecho por incultos".[99] No llama la atención, entonces, que en el mapa del cine argentino su figura todavía aglutine varios de los rasgos negativos asociados al cosmopolitismo como forma de vida e impronta estética elitista.

Sin embargo, más allá de estas diatribas de espíritu polemista, en este capítulo intenté abandonar las lecturas dicotómicas y abordar a Saslavsky explorando las contradicciones del inestable binomio nacionalismo-cosmopolitismo que no solo marcó su trayectoria personal, sino a todo el campo cinematográfico argentino de los años treinta. Sin ir más lejos, en el capítulo siguiente trabajaré el rol fundamental que jugaron las comedias románticas hollywoodenses en un director sobreidentificado con la cultura nacional-popular: Manuel Romero. Pese al espíritu extranjerizante que se le atribuye a Saslavsky y la impronta localista que se le atribuye a Romero, las obras de ambos se encuentran en la búsqueda por modernizar el cine argentino y convertirlo en un objeto atractivo para el público. En este sentido, vale recordar que en una de las entrevistas donde Saslavsky consideró que Romero hacía un cine de "abstracciones caricaturescas", también confesó que después del fracaso de *Crimen a las 3* lo estudió prolija-

[99]Esta frase figura en una entrevista de 1979 realizada por Posadas (1982, p. 39). Otras declaraciones de este estilo pueden encontrarse en la entrevista de Calistro *et al.* (1978), en la de Claudio España citada anteriormente y en la de Hugo Beccacece (marzo, 1983, p. 12).

mente (en particular la estructura de sus diálogos) porque "era el director que hacía films exitosos" (*Status*, octubre, 1980, p. 29).

En la introducción propuse pensar a Saslavsky desde el concepto de *sujeto cosmopolita* no porque el director negara sin más la cultura en la que debía desenvolverse profesionalmente y las tradiciones nacionales con las que debía dialogar, ni porque fuera ingenuo respecto de su lugar marginal en el orden global (la lección que le dejó su paso por Hollywood es el mejor ejemplo de esto), sino porque el cosmopolitismo, como dice Amanda Anderson (1998), implica "una distancia reflexiva con su propia cultura" (p. 267). Esta disposición, con sus vaivenes y contradicciones, le permitió redefinir sus propios prejuicios sobre el cine nacional ante la avasallante presencia y arraigo popular del tango, tal como puede verse en su autocrítica de *Crimen a las 3*; pero también, potenciar al melodrama tanguero a partir de un minucioso trabajo con la puesta en escena inspirado en tendencias transnacionales, como puede verse en *Puerta cerrada*.

| CAPÍTULO IV |

Manuel Romero: el porvenir está en la comedia romántica de Hollywood

El 29 de mayo de 1935 la compañía teatral de Manuel Romero estrenó la revista *¡El porvenir está en Hollywood!...* en el teatro Porteño. El título era ambiguo. Los puntos suspensivos ponían un manto de duda sobre la afirmación entusiasta entre signos de admiración. La "fantasía revisteril", como la definía el programa, narraba el viaje a Hollywood de cuatro criollos que pretenden vender un guion cinematográfico a productores extranjeros. Un argumento ideal para que Romero satirizara dos cuestiones comunes por esos tiempos: los artistas y periodistas que salían del país a buscar éxito en la meca del cine y la manera en que Hollywood retrataba a Latinoamérica. El primer encuentro de los protagonistas con el mundo de las estrellas parece prometedor. Al llegar asisten a un prestigioso *night club* de Los Ángeles –el Cocoanut Grove– y conocen a las celebridades cinematográficas del momento (Greta Garbo, Jean Harlow, Katherine Hepburn, Charles Chaplin, Mae West, John Barrymore, todas interpretadas por actores locales), sin embargo, a la hora de conseguir trabajo solo logran un papel como extras en una típica película para el mercado hispanohablante. La crítica del diario *Noticias Gráficas* (30 de mayo de 1935) señalaba la justeza de la sátira:

> Con buen humor se comenta la impresión de un cuadro 'criollo' que no ha de distar mucho, por cierto, de la realidad, si hemos de atenernos a las impresiones que se derivan de los films que nos llegan de Hollywood o Joinville...

Romero se burlaba con dureza de las ideas exóticas que Hollywood tenía de la geografía y la cultura latinoamericanas. Tan es así que varias crónicas subrayaron el excesivo encono contra Estados Unidos: "No pondremos punto final a esta crónica sin destacar la conveniencia que habría en suprimir toda alusión hiriente para un país que acaba de darnos muestras de su cordialidad y su simpatía" (*Noticias Gráficas,* mayo, 1935).

Eran los años de la *política del buen vecino* y quizás por eso la prensa miraba con otros ojos los gestos *antiyanquis* de este estilo.[100] Pero no era la primera vez que Romero aludía en clave cómica al universo de Hollywood desde la revista porteña, un género teatral que se caracterizaba por incorporar las novedades del presente.[101] Así como había parodiado la aparición del sonido en *Las burlas del film sonoro* (1930), ahora lo hacía con los nuevos vínculos entre Hollywood y Latinoamérica propiciados por el fugaz mercado de películas hispanohablantes. Una experiencia que Romero conocía de cerca porque, como muchos otros latinos, su ingreso al universo cinematográfico fue en los estudios que Paramount poseía en Joinville. Allí dirigió *La pura verdad* (1931) y ¿Cuándo te suicidas? (1932), y junto a Bayón Herrera escribió el guion de *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar,

[100]La llegada de Franklin D. Roosevelt a la presidencia de Estados Unidos en 1933 trajo la *política del buen vecino* con la que se intentó aplacar la *yanquifobia* en América Latina (Morgenfeld, 2011). El cronista del diario probablemente se refería a algún episodio de la reciente Conferencia Comercial Panamericana iniciada el 26 de mayo en Buenos Aires. O al apoyo de Estados Unidos en la reunión mediadora organizada por Argentina y celebrada también ese mismo mes, para iniciar el proceso de paz de la Guerra del Chaco. No obstante, la relación entre ambos países nunca dejó de ser conflictiva. Tan solo un año después, la visita de Roosevelt sería recordada por la irrupción del hijo del presidente argentino, Liborio Justo, al grito de "¡abajo el imperialismo yanqui!".

[101]Sobre la revista teatral porteña y otras formas de comedia musical véase Gorlero (2004) y Demaría (2011).

1931), la película internacional pero de ambiente criollo que lanzó a Carlos Gardel al estrellato.

Pocos meses después del estreno de ¡El porvenir está en Hollywood!..., Romero debutó en la industria local con *Noches de Buenos Aires* (1935) y de allí en adelante se convirtió no solo en el director más prolífico del joven cine sonoro argentino, sino también en un gran promotor de la cultura popular nacional. El mundo del tango, el arrabal, la noche porteña, el turf, la radio, el teatro y la calle Corrientes dominaron sus primeros trabajos. Pero hacia 1938, inspirado en la comedia romántica hollywoodense de los años treinta (conocida como *screwball comedy*), Romero comenzó a abordar el mundo de los ricos incorporando al cine argentino la impredecible heroína característica del género. El título de aquella obra de teatro, entonces, adquiría otro sentido. Quizás el porvenir sí estaba en Hollywood, pero no era necesario que los cineastas locales viajaran al exterior a buscar un éxito improbable, sino integrar las tendencias y fórmulas del cine internacional a la producción local. En una entrevista de 1938, Romero anunciaba que se iba de viaje a Estados Unidos "a descansar y a recoger algo de la experiencia de aquellos hombres, que son maestros en el arte de fabricar películas" (*Cine Argentino*, julio, 1938).

Esto no quiere decir que Romero abandonara la aversión burlona hacia la cultura extranjera y las elites locales. De hecho, el romance interclasista típico de la *screwball comedy*, introducido por primera vez en *La rubia del camino* (1938), era un medio ideal para ello. Como afirma Karush (2013) en su agudo análisis sobre esta película, en el cine de Romero "la oposición entre los ricos y los pobres se articulaba como oposición entre lo extranjero y lo nacional [...] su premisa era la expulsión de los ricos" (p. 214). Sin embargo, esta oposición radical en-

tre la cultura popular nacional y los gustos extranjerizantes de la clase alta, que quizás fuera cierta para *La rubia del camino*, no estuvo exenta de ambigüedades y tensiones a lo largo de su filmografía, sobre todo si se considera que estos gestos nacionalistas se apoyaban en estructuras narrativas y en heroínas de películas hollywoodenses de las que también disfrutaba el público masivo. ¿Las audiencias locales asistían a ver el triunfo de los pobres nacionales frente a los ricos extranjeros y de la tradición sobre la modernidad? ¿O iban a disfrutar de las ideas modernas, los nuevos modelos de feminidad, los diálogos mordaces y el ritmo acelerado que traían estas nuevas comedias? Probablemente ambas respuestas sean afirmativas. Así como en *La rubia del camino* –basada en *It happened one night* (Frank Capra, 1934)– una chica moderna y europeizada aprende a ser auténticamente argentina despojándose de los vicios de su clase y entregándose al amor de un hombre del pueblo; tan solo cuatro años después, en *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) –basada en *The devil and Miss Jones* (Sam Wood, 1941)–, otra chica moderna formada en Estados Unidos motoriza las conquistas laborales de una multitud de trabajadoras en huelga. ¿Cómo leer estos dos extremos?

En este capítulo abordaré un ciclo de películas –*La rubia del camino*, *Mujeres que trabajan* (1938), *La modelo y la estrella* (1939), *Muchachas que estudian* (1939), *Isabelita* (1940), *Un bebé de París* (1941), *Mi amor eres tú* (1941), *Elvira Fernández, vendedora de tienda*– en el que Romero se apropió de la comedia romántica hollywoodense para introducir la figura de la chica moderna, un modelo de feminidad que había florecido en la Buenos Aires de los años veinte y treinta con el crecimiento de la vida urbana, la circulación de modas internacionales, la aparición de nuevos comportamientos sexuales y amorosos, y la expansión de la

cultura de masas (Tossounian, 2013). Cercana a la heroína indisciplinada de la *screwball comedy* (un género que, justamente, tiene a mujeres independientes como protagonistas), la chica moderna romeriana presenta un carácter desestabilizador que le permite alterar las lógicas de clase, género e identidad nacional prefijadas, moviéndose con libertad entre ricos y pobres, hombres y mujeres, costumbres argentinas y cosmopolitas. Pero esta capacidad para alterar el orden, también la convierte en un sujeto peligroso a domesticar.

Aun con sus ambivalencias, Romero otorgó un protagonismo inédito a los personajes femeninos en la pantalla nacional. En este ciclo de comedias, hay mujeres que trabajan, que estudian, que se divierten, que desafían a sus novios, padres y patrones, que plantean nuevos tipos de vínculos amorosos, y que se organizan para ayudarse mutuamente. Si Romero, atento a las novedades de la industria cultural, apeló una y otra vez al cine de Hollywood no solo fue porque este le proveía formas y estructuras narrativas adaptables a la industria cinematográfica naciente, sino también porque en la *screwball comedy* encontró un medio óptimo para interpretar y elaborar cinematográficamente una serie de cambios y ansiedades culturales vinculados con los nuevos roles que estaban adquiriendo las mujeres en la sociedad.

Una nueva estrella para un nuevo género

El estreno de *La rubia del camino* tuvo un impacto especial en la recepción crítica. Resultaba absolutamente familiar al ponerla en serie con las comedias que llegaban de Hollywood, pero, a la vez, era única en su género si se la comparaba con la producción nacional. Roland (7 de abril de 1938), quien se encargaba de los estrenos nacionales en

el diario *Crítica*, escribió una nota elocuente del particular efecto que causó la película:

> *La rubia del camino* es una película norteamericana cien por ciento. De ritmo norteamericano. De presentación norteamericana. De estructura norteamericana. Y hasta de espíritu norteamericano. Una película que calca los valores del cine norteamericano. Y los reproduce a través de una versión bien argentina. Para ofrecer una de las expresiones más homogéneas de nuestro cine. Y una de las más agradables y movidas.
>
> *La rubia del camino* es una comedia de corte moderno. Una combinación de ingenio y buen humor. Salpicada con ligeras notas de insinuación romántica.
>
> Se parece a muchas de las muchas comedias de este tipo que nos envían los estudios norteamericanos. Y que se mantienen en boga desde hace dos temporadas. Esta idea de identidad no supone desmerecimiento. Ya que en nuestro medio entraña una novedad. Y ya que su poder imitativo llega hasta una cantidad de recursos extremadamente simpáticos. Amalgamados en una trama que es refundación de otros tantos motivos grabados en la pantalla norteamericana.
>
> *La rubia del camino* es la primera comedia fina del cine argentino [...] una obra exactamente encuadrada dentro de los moldes típicos del género. Que son los moldes más concordantes con el gusto del público. Un gusto a base de refinamiento implantado por la escuela de los buenos maestros del humorismo cinematográfico: Capra, Leo McCarey, Wesley Ruggles.

¿Cómo una producción argentina, y especialmente una de Romero, podía ser "una película norteamericana cien por ciento"? En una

versión adaptada a la alta burguesía criolla, Betty (Paulina Singerman) es creada a semejanza de Ellie (Claudette Colbert), la protagonista de *It happened one night*. Ambas caprichosas y millonarias, desobedeciendo el mandato paterno, escapan del ambiente lujoso en el que se encuentran (un yate en la versión norteamericana y el hotel Llao Llao en la versión argentina) e inician una travesía por el interior de sus países. Durante el viaje conocen a un hombre de otra clase social de quien se enamoran no sin antes superar una serie de obstáculos que enfrentarán duramente a la pareja. En 1938 la *screwball comedy* estaba en su apogeo y Romero tenía un amplio abanico de opciones en las que inspirarse, sin embargo, el romance interclasista de *It happened one night* y su estructura de viaje le permitía adaptar la historia al contexto local combinando el mundo rural popular con la irrupción de la rebelde joven moderna. El término *screwball* provenía del *baseball* y se usaba para definir un tipo de lanzamiento errático que buscaba confundir al bateador. Los críticos cinematográficos norteamericanos lo adoptaron tempranamente para hablar de un novedoso estilo de comedia romántica en el cual la pareja protagonista –pero sobre todo la heroína– era verdaderamente impredecible y en el que predominaba cierta "confusión sobre el romance y las relaciones humanas" (Sikov, 1989, p. 19). En la *screwball comedy* raramente hay gestos románticos, existe más bien una inédita combinación de sofisticación y sagacidad verbal, tensión sexual, violencia física e inversión de roles. Su particularidad, además, es que el verdadero motor de la acción y quien inicia la conquista es la mujer.

Si hasta el momento la producción cinematográfica nacional relacionada con el género cómico tenía sus raíces en la comedia popular teatral (el sainete, la revista porteña y las actuaciones de cómicos del

estilo de Luis Sandrini, Pepe Arias y Florencio Parravicini), *La rubia del camino* representó un cambio abrupto no solo vinculado con el mundo retratado, sino también con el tipo de protagonista que necesitaba una obra de este estilo. ¿Dónde encontrar una actriz que pudiera encarnar un personaje similar al que hacía Claudette Colbert, quien combinaba elementos de la comedia sofisticada y del *slapstick*? Roland (7 de abril de 1938) no casualmente dedicó la segunda parte de su crítica a una descripción entusiasta del debut cinematográfico de la protagonista:

> El triunfo de Manuel Romero debe ser compartido. Ha contado con un valor primordial para dar categoría a *La rubia del camino*. Ese valor es el que aporta una figura nueva en la pantalla: Paulina Singerman [...] Es la mejor conquista teatral del cine argentino [...] Paulina Singerman se ha limitado a aportar al cine su personal experiencia escénica. Esto sería contraproducente para otra actriz teatral [...] Pero en Paulina Singerman no es teatro. Es cine. La agilidad, la vivacidad, la exuberante movilidad que transmite a su personaje, y a la obra en general, nos llevan al teatro mecanizado. A una ilusoria transición del teatro al cinematógrafo. La inversa es también cierta. Manuel Romero da rienda libre al temperamento artístico de Paulina Singerman. Hay una especie de formal descuido por el trabajo de la estrella. Pero la naturaleza teatral del film queda amenguada por el dinamismo de la protagonista. Bien identificado con el sentido de la acción que evidencia el director.

Pocas semanas antes de la aparición de *La rubia del camino* en los cines, la Compañía Teatral de Comedia Paulina Singerman estrenó *La fierecilla domada* de William Shakespeare en el Teatro Astral. Los espectadores porteños ya habían visto esta obra llevada a cabo por



Figura 4.1. *La fierecilla domada* por la Compañía Argentina de Comedia Paulina Singerman.

extranjeros, pero nunca interpretada por actores argentinos. El programa de la obra destacaba en primer plano la importancia del suceso para el campo teatral, aunque habría que señalar también su relevancia en el campo cinematográfico. Distintos críticos e historiadores de la *screwball comedy* coinciden en que la comedia shakesperiana y la trama de la *batalla de los sexos* que la caracteriza están en la base del género. E incluso el propio Capra (1971) cuenta en su autobiografía que *La fierecilla domada* le fue sugerida por su editor al momento de escribir el guion de *It happened one night*, con el fin de que diseñara la relación entre Ellie y Peter a la manera en que Shakespeare lo hizo con Kate y Petrucchio, donde la mujer incontrolable e indisciplinada era domada por el único hombre capaz de manejarla. Romero, entonces, no solo adaptó la historia de Capra e identificó sus fuentes, sino también recurrió a las nuevas expresiones del teatro nacional para buscar una actriz sin experiencia cinematográfica pero cuyos personajes sintonizaban con las heroínas de la comedia romántica de Hollywood.

Como señala Alejandro Kelly Hopfenblatt (2019), en la década de los treinta el campo teatral local, adelantándose al cine y a la radio, vivió un proceso de modernización y sofisticación motivado por el agotamiento del género chico, la presión de la crítica y la necesidad de apelar a otros sectores sociales. En este proceso aparecieron nuevas duplas autorales orientadas a la "comedia blanca" (Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, Carlos Goicochea y Rogelio Cordone, Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos, Camilo S. Darthés y Carlos Dumel)[102], así como también se incorporaron "vertientes dramáticas foráneas que llegaban al país a través de las compañías europeas" (p. 37) o mediante las adaptaciones de comedias húngaras, francesas, austríacas y estadounidenses realizadas por compañías locales. Entre ellas, la de Paulina Singerman. Naturalmente, este proceso despertó cuestionamientos en ciertos sectores del nacionalismo conservador, como puede verse en el libro de 1937 del crítico José Assaf, quien atribuye parte de los males del teatro nacional a la extranjerización de Singerman. Uno de sus argumentos estaba basado en un comentario encontrado en un diario mexicano, que me interesa particularmente porque define muy bien el efecto de esta renovación marcada por la rápida absorción de las tendencias cosmopolitas a la escena teatral vernácula (la cual, a su vez, repercutió en el campo cinematográfico):

> No se concibe a un artista del Plata amarrado a gauchos ni a payadores, sino recibiendo en su alma juvenil la caricia de todos los pueblos. Y así es Paulina Singerman: un día nos presenta una comedia del brasileño Viana; al día siguiente, encarna un persona-

[102] De esta última dupla Romero adaptó *Un bebé de París*, única obra en su filmografía que no es de su autoría y a la que me referiré más adelante.

je del austríaco Molnar; luego caracteriza a una norteamericana ingenua de Sturges, y así burlando su espíritu con cinceladura de todos los pueblos, recibiendo inspiraciones de todos los países, Paulina vuela por todos los escenarios del mundo como una mariposa que lleva en sus alas los colores de todas las banderas. (Citado en Assaf, 1937)

El último ejemplo –"una ingenua de Sturges"– hace referencia a la versión argentina de la obra norteamericana *Perfectamente deshonesta* (1933) y vale la pena subrayarlo porque, como en el caso de *La fierecilla domada*, da cuenta no solo del estrecho y productivo vínculo entre el cine y el teatro en el surgimiento de la comedia romántica sofisticada a nivel global, sino también de la sensibilidad de Singerman ante las nuevas expresiones artísticas incluso varios años antes de que el cine argentino las incorporara. De hecho, en 1933 recién se estaban estrenando *Los tres berretines* y *Tango!*, claramente inspiradas en el sainete y la revista porteña, y todavía faltaban cinco años para la más *moderna* e internacional *La rubia del camino*. Preston Sturges, previo a convertirse en uno de los directores más prestigiosos de la *screwball comedy*, escribió *Strictly dishonorable* en 1929 para Broadway, una historia con la que el público porteño tuvo un primer contacto a través de la versión cinematográfica homónima estrenada en 1932: *Strictly dishonorable* (*Con la peor intención*, John M. Stahl, 1931). Pero un año más tarde, la Compañía Paulina Singerman, con guion teatral de María Rosa Oliver, realizó su propia adaptación –*Perfectamente deshonesta*– que luego viajó por toda la región iberoamericana. Según *Crítica* (7 de mayo de 1933) fue "una comedia hecha con extraordinaria habilidad y certero sentido del teatro brillante" y Singerman hizo "el tipo de muchachita ingenua, pero decidida a perder esa ingenuidad [...] sus reacciones

que de puro ingenuas resultan casi cínicas, tienen un seguro efecto cómico". La descripción se ajusta perfectamente al tipo de personaje femenino que Romero explotaría en todas sus comedias románticas.

La sensación dislocada respecto de la identidad nacional de la actriz, producto de los intensos flujos transnacionales de textos, imágenes y estilos de actuación, que entusiasmó al reseñista mexicano y que indignó a Assaf; también la tuvieron los espectadores locales cuando se estrenó *La rubia del camino*. La revista *Cine Argentino* (mayo, 1938) reprodujo en su primer número una conversación entre dos mujeres al salir del cine. Una de ellas decía sobre el personaje de Singerman: "Hay que reconocer que es graciosa, desenvuelta, una verdadera estrella de esas de películas americanas... A mí, te juro, que me parecía raro que no hablara en inglés... Estaba deliciosa...". Sin embargo, el nuevo modelo de heroína que remitía a un tipo foráneo fue puesto en entredicho por la misma revista en un intento de encontrarle rasgos nacionales a una actriz quizás demasiado cosmopolita. Un paso necesario en el proceso de constitución de estrellas autóctonas que estaba encarando la industria nacional y en el cual las publicaciones del rubro jugaban un papel fundamental. El pelo rubio y la caracterización de joven caprichosa que arrastraba del teatro y del cine fueron matizados por *Cine Argentino* (agosto, 1938) atribuyéndole actitudes que serían más propias de la morocha argentina: "A pesar de ser rubia, Paulina es fuerte, apasionada e impetuosa como una morena... En apariencia es la verdadera 'Fierecilla' de Shakespeare, pero sin domar...".

Aunque la revista intentó nacionalizar a la nueva rubia del cine argentino, cuyo color de pelo podía poner en duda su nacionalidad y su carácter, lo cierto es que el personaje de Singerman en *La rubia del camino* estaba inspirado en actrices de la comedia romántica de Hollywood

(Claudette Colbert, Carole Lombard, Jean Arthur, Katherine Hepburn, entre otras), quienes, lejos de encarnar simplemente a rubias/blancas frívolas y malcriadas, trajeron un nuevo tipo de mujer a la pantalla. Sus personajes podían ser aniñados, alocados y exageradamente lúdicos, pero esto no implicaba debilidad y sumisión, sino, por el contrario, indisciplina frente a la autoridad de los hombres (padres y novios) y una sexualidad ambivalente (ni vírgenes ni vampiresas) aunque afirmativa. ¿Hasta qué punto el cine argentino se permitió adaptar un personaje con esta clase de rebeldía? En el próximo apartado analizaré el caso de *La rubia del camino* a partir de su comparación con *It hapenned one night* centrándome en el tipo de personaje que encarnó Singerman.

La chica moderna ¿domada?

La *unruly woman*, como la definió Kathleen Rowe (1995), es una figura histórica de la transgresión femenina que encontró un lugar ideal para manifestarse en la comedia romántica de los años treinta. Este género, dice Rowe, "demanda un lugar para la mujer" y tiene un carácter antiautoritario que se burla del heroísmo masculino (p. 102). A diferencia de la *femme fatale*, su sexualidad no es incontrolable ni perversa, pero tampoco santificada o negada como sucede con la virgen/*madonna*. Más bien se encuentra en un estado liminal y allí reside su poder. En *It happened one night*, donde esta figura adquirió forma cinematográfica, Ellie escapa del control del padre, pero todavía no está bajo el control de otro hombre; ya no es una niña, pero tampoco es una esposa o una madre; y si bien Peter (Clark Gable), su enamorado, la trata constantemente de "mocosa", ella es capaz de lograr que un tipo duro como él, dispuesto a darle lecciones de vida sobre diversos tópicos, le prepare el desayuno vestido con un delantal en una curiosa

inversión genérica. Es que en el núcleo de *It happened one night* está la construcción de una pareja que, pese a la intensa batalla verbal y física basada en profundas diferencias de clase y género, apunta hacia un modelo de igualdad en el cual la mujer reclama el reconocimiento de su deseo. Así como Ellie está dispuesta a despojarse de sus privilegios después de haber atravesado los Estados Unidos del contexto de la Depresión y a renunciar a su aristocrático esposo, Peter tiene que dejar de lado sus prejuicios hacia la joven millonaria y su impostura de macho aleccionador. En esta comedia clase y género están íntimamente imbricados y la que altera sus límites es la heroína indisciplinada.

Aunque Romero adaptó el romance interclasista y la trama del descubrimiento del mundo de los pobres por parte de la alocada millonaria, y encontró en la figura de la chica moderna porteña un modelo ideal para reproducir la energía subversiva de la *unruly woman*; la equidad en la dinámica de la pareja lograda por Capra y por otros directores que profundizaron esta cuestión[103] pareciera inadaptable a la cosmovisión que predominaba en el cine argentino de los años treinta y sobre todo a sus figuras masculinas. Una primera causa puede encontrarse en la falta de modelos actorales que estuvieran a la altura de las mujeres que interpretó Singerman.[104] Como ha señalado María Valdez (2000), en *La rubia del camino* "ella es la clave para destornillar la comedia y no su *partenaire* de turno, demasiado desgarbado (como figura corporal, como cadena

[103]*My man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936), *Bringing up baby* (Howard Hawks, 1938) y *The awful truth* (Leo McCarey, 1937) son algunos de los ejemplos canónicos.

[104]De hecho, se podría decir que Singerman se retiró del cine sin tener una pareja masculina que la igualara. Entrada la década de los cuarenta aparecerían algunos nuevos modelos de masculinidad como los personajes que hicieron Ángel Magaña y Juan Carlos Thorry para el director Carlos Schlieper.

significante) y un tanto lento a la hora de devolver el ágil discurrir de la muchacha" (p. 287). Pero esta disparidad no descansa solamente en una deficiencia actoral, sino también en diferencias fundamentales en la construcción ideológica de los hombres en las comedias de Romero poco propensos a poner en juego su masculinidad como lo hicieron Clark Gable, Cary Grant o William Powell.[105]

En la primera apropiación local de la heroína de la *screwball comedy*, la imbricación entre clase y género posee una inflexión diferente a la de *It happened one night*, ya que tiende a contener los impulsos de independencia de la mujer afirmando la autoridad del hombre y acomodándolos a sus expectativas. La indisciplina de la protagonista de *La rubia del camino* es encauzada a través del discurso de la maternidad, aplacando cierta potencialidad disruptiva y contaminando el modo narrativo dominante –la comedia– con un atributo típico del melodrama. Karush (2013) da en la clave cuando compara la construcción de la feminidad de Ellie en *It happened one night* con la "bastante menos atrevida" (p. 219) feminidad de Betty en *La rubia del camino*. En cada película hay un momento bisagra que cambia el vínculo entre la pareja, pero mientras que en la película de Capra ese cambio está ligado al reconocimiento mutuo del deseo sexual, en la de Romero consiste en el descubrimiento del instinto maternal. La famosa escena de la habitación del hotel de *It happened one night*, en la que Ellie deja de ser representada como una mera millonaria caprichosa y empie-

[105]Por supuesto, esto también está relacionado con los procesos de modernización específicos de cada sociedad. Volveré más adelante sobre este punto al hablar sobre el matrimonio y la concepción moderna de la pareja en la comedia romántica.

za a ser considerada como una mujer adulta y sexualmente activa,[106] tiene su curioso equivalente local en la escena en la que Betty ayuda a una mujer a parir. Cuando los personajes llegan a la casa del amigo italiano y se enteran de que su esposa está a punto de dar a luz, Betty se siente interpelada ante la sentencia de Julián en la que dice “hay una mujer, pero es como si no lo hubiera”, y decide hacerse cargo. Romero desexualiza la muralla construida con una soga y una manta que separaba las dos camas en *It happened one night* y las convierte en una cortina divisoria de un espacio sagrado. Lo que era un muro de contención de las tensiones sexuales aquí es reemplazado por un ritual ligado a la maternidad y en el que se pone en juego la feminidad de Betty. De ahí que Betty primero le diga a Julián “venga, ayúdeme” y luego se corrija: “Ah, no, es cierto que usted no puede entrar”. En la composición formal de la escena de *It happened one night*, Ellie y Peter compartían el mismo espacio y el mismo plano. En *La rubia del camino*, las dos mujeres están fuera de campo, por lo tanto, nunca se muestra la habitación y al bebé solo lo vemos cuando Betty aparece con él, justamente, envuelto en una manta. Después de esta experiencia, Betty cambia su actitud frente a la cultura popular que antes rechazaba (come salamín y disfruta la música que antes detestaba) y Julián la mira con otros ojos. “Qué extraordinario poder de adaptación. Una niña moderna, inútil, frívola, como usted, resultó el hada buena para esa pobre gente”. Como Ellie, Betty ha dejado de ser una niña

[106]En esta famosa escena se plantea por primera vez la metáfora sexual sobre “el muro de Jericó” armado con una manta y una soga que separa las dos camas del cuarto. Dos noches después, Ellie lo derriba y le declara su amor a Peter. Véase Mizejewski (2010) para una extensa lectura sobre los significados del muro (virginidad, sexualidad, transgresión, Código Hays) y una reconstrucción de las interpretaciones críticas que ha recibido a lo largo del tiempo.

caprichosa, pero su maduración no está ligada a la sexualidad, sino al instinto maternal. Si en la versión norteamericana las diferencias de clase se disuelven en el género y en el sexo (Rowe, 1995); en la versión vernácula Karush (2013) ensaya una expresión similar pero donde la potencialidad del género para diluir los conflictos de clase está asociada a una concepción tradicional de la feminidad:

> El género triunfa sobre la clase, permitiéndole a Betty unirse a la comunidad nacional. Su repentina transformación en una figura maternal revela la deuda de la película con el código moral del melodrama, en el que una feminidad más afirmativa y sexual es transgresora e invariablemente castigada. (p. 219)



Figura 4.2. Betty detiene a Julián en el umbral.



Figura 4.3. La inesperada imagen maternal de Betty.

Distintos autores han remarcado la ausencia de niños y de madres como uno de los rasgos principales de la comedia romántica de Hollywood. Por un lado, estas películas ponen en escena una nueva concepción de la pareja, minimizando la finalidad procreativa del modelo

familiar tradicional, donde la mujer debe responder al mandato de maternidad, y priorizando un vínculo amoroso basado en el compañerismo y en la sexualidad mutua (Lent, 1995). Por otro lado, la falta de niños también radica en que son los mismos integrantes de la pareja romántica los que se comportan como tales abandonando la solemnidad de la adultez y entregándose al juego que, en la *screwball comedy*, "está asociado con la espontaneidad, la improvisación y el intercambio de roles" (Glitre, 2006, p. 56). Si bien Romero incorporó progresivamente muchos de estos elementos en obras posteriores, en su primera adaptación de la comedia romántica hollywoodense no solo emparenta feminidad y maternidad, sino que tampoco deja demasiado lugar para el juego en los términos que lo plantea la *screwball comedy*. Betty es la única niña y el rol de Julián es reeducarla, no jugar con ella. Se podría afirmar que tanto Peter como Julián poseen un discurso que apela a la infantilización despectiva de las mujeres (ambos usan el término mocosa/*brat* para referirse a sus respectivas compañeras de viaje) y consideran que una paliza aleccionadora es un medio válido para domarlas en la tradición de *La fierecilla domada*; pero en *It happened one night* las lecciones son de ida y vuelta, forman parte de un intercambio lúdico y erótico. Por el contrario, Julián nunca permite ser ridiculizado, no tiene nada que aprender de ella y tampoco se advierten insinuaciones sexuales elocuentes de su parte, probablemente, como dice Karush (2013), por "la identificación de Julián –y de la gente pobre en general– con la esencia de la rectitud moral" (p. 219). Esta representación de la clase trabajadora como un colectivo sin fisuras ante la aparición caótica de "la niña bien" (los personajes populares usan esta expresión –tanguera– para referirse a ella, mientras que sus familiares la llaman chica o joven moderna) tiene como

consecuencia una férrea oposición entre el mundo de los ricos y el mundo de los pobres que no admite términos medios ni habilita inversiones de las identidades sociales y genéricas en el segundo grupo.[107]

En este punto es necesario mencionar una diferencia fundamental entre los romances interclasistas de *It happened one night* (extensible a la mayoría de comedias románticas del período) y de *La rubia del camino*. Si bien las dos jóvenes pueden encuadrarse en el mismo estrato social, el origen diverso de los hombres interfiere en el modo en que cada película trata la unión de los opuestos complementarios. Julián es un camionero humilde, rural, y trabajador que frente a Betty y a la ociosidad de su clase resalta como un modelo ejemplar de ética, esfuerzo y honestidad. Por su parte, Peter es un periodista de clase media, urbano, embaucador, insubordinado y bebedor, pero su profesión le da un capital cultural que lo convierte en un sujeto ideal para el intercambio verbal con Ellie. La conversación, generalmente bajo la forma de una "apasionada hostilidad mutua" como la define Cavell (1981), es central para la evolución de la pareja porque "hablar juntos es plenamente y evidentemente estar juntos" (p. 95). Pero para ello también es necesario "un entorno en el que la pareja disponga del tiempo necesario para estar juntos, para perderlo juntos". De aquí que muchas de estas películas sucedan en ambientes lujosos o, por lo menos, requieran "personajes centrales cuyo trabajo pueda posponerse sin que teman perderlo, o sea precisamente seguir los acontecimientos hasta su

[107]De hecho, al llegar a Buenos Aires Julián se presta a que Betty lo disfrace de "niño bien", pero esta experiencia no dura demasiado porque los ricos demuestran su crueldad. Las amigas lo llaman "Tarzán" y le sugieren que cambie su nombre por uno que suene más francés. A diferencia de la bienvenida que recibió Betty en el campo, Julián es maltratado. Su último paso por la ciudad consiste en hacer un bollo con el traje que le regaló Betty y ponerse su vieja ropa de trabajo.

conclusión (en vez de la rutina diaria de nueve a cinco), como, por ejemplo, el trabajo de un periodista" (p. 95). La *screwball comedy* está poblada de escritores o periodistas en los roles masculinos que, al no pertenecer a la clase trabajadora tradicional ni a la burguesía dominante, se caracterizan por su capacidad para mediar y moverse entre las clases sociales difuminando sus fronteras (Beach, 2002).[108] Nada más lejos de este tipo de personaje que Julián, quien le deja en claro a Betty que no puede salirse de su camino porque está obligado a cumplir con el itinerario laboral, no hay tiempo para el juego ni para la aventura. En efecto, si él la ayuda es solo como un gesto de caballerosidad.

En este sentido, hay dos escenas similares en *It happened one night* y en *La rubia del camino* que permiten ilustrar la manera en que las películas encaran el romance interclasista más allá de la cuestión determinante de la maternidad. En ambas situaciones la pareja es interceptada por la policía que está buscando a la joven fugada. En el primer caso, los detectives tocan la puerta de la habitación donde se esconde la pareja y, para engañarlos, Peter modifica el aspecto refinado de Ellie: la despeina, le abre su camisa, levanta su pollera y separa sus piernas. Cuando ingresan los dos detectives, Peter y Ellie juegan a ser un matrimonio de clase baja sureña hasta que logran confundirlos. ¿Cómo reproducir una situación similar en la versión argentina? Sería extraño ver a Julián tocando el cuerpo de Betty como lo hace Peter, pero sobre todo pareciera inimaginable escuchar a Betty interpretando en forma paródica el habla del pueblo que la

[108]*Nothing sacred* (William Wellman, 1937), *His girl friday* (Howard Hawks, 1940), *The Philadelphia story* (George Cukor, 1940), entre muchas otras. Las comedias argentinas nunca incorporaron personajes con esta profesión pese al importante desarrollo de la prensa gráfica que había en el país. De los hombres de clase trabajadora del cine de los años treinta, se pasó en la década siguiente a profesiones típicas de la burguesía acomodada.

película glorifica. En *La rubia del camino*, cuando se encuentran con los policías no se produce ningún juego de roles, sino que Julián simplemente esconde a Betty debajo del asiento del auto y entra en complicidad con ellos. Uno comenta que hay "una loca de familia bien que se escapó de la casa" y el otro acota en jerga claramente popular: "Nos tiene *tarumba* desde ayer, ¡*malaya* la niña caprichosa! ¿Usted no la ha visto?". A lo que Julián responde: "De haberla visto le pego una paliza y la mando a su casa". Aunque decidió ayudar a Betty, el fastidio que expresan los policías no difiere demasiado de las ideas sobre los ricos sostenidas por él durante toda la película. Los detectives enviados por el padre de Ellie tenían el estilo prepotente del típico policía de ciudad que irrumpe en un lugar ajeno. En cambio, estos policías a caballo, como el gaucho –también a caballo– que anteriormente se burló de la vestimenta paqueta de los pretendientes de Betty estancados con su lujoso auto ("no pasen por el pueblo que los van a ofender, carnaval es el mes que viene"), y como el mismo Julián que se definirá hacia el final de la película como "un hombre de campo"; pertenecen a una comunidad popular y rural donde los ricos, con sus caprichos y frivolidades, no tienen lugar. La pregunta es si Betty será capaz de modificar sus orígenes para formar parte.

Según Northrop Frye (1948), la comedia shakespeariana se estructura mediante un movimiento del "mundo ordinario al mundo verde, y viceversa" (p. 456), el cual habilita un nuevo orden social. Un número considerable de *screwball comedies* incorporó el "mundo verde" como un espacio idílico en el cual la pareja experimenta una transformación que sería imposible bajo la lógica de la sociedad ordinaria.[109] En el caso de *La rubia del camino*, el retiro del mundo cotidiano

[109]En *Bringing up baby*, *The awful truth*, *Adam's rib* (George Cukor, 1949) y *The Lady Eve*

está representado en el viaje por caminos rurales que realizan los dos personajes y que permite el enamoramiento interclasista. De manera consecuente con la tesis general de la película, Betty es quien atraviesa la transformación más profunda. Desde cambios simples, como abandonar el brillante vestido de fiesta por el modesto vestido que le presta la enamorada de Julián (celosa pero solidaria como todos los humildes de esta historia) y la adopción de las costumbres gastronómicas populares; hasta cambios profundos, como el despertar de su instinto maternal, y, definitivamente, como el reemplazo de su apodo de "rica" por el nombre original, más criollo, que le gusta a Julián: Isabel ("yo no me llamo Betty, me llamo Isabel", dice en uno de los últimos diálogos).

Cuando llegan a Buenos Aires, Betty les explicita a sus padres el efecto que tuvo esta experiencia: "No crean que soy la misma de antes. Este viaje me ha transformado. Vengo hecha una mujer". Sin embargo, la película no admite una reconfiguración de las relaciones sociales en la ciudad y la única opción para que triunfe el amor interclasista es volver al campo. Este espacio idealizado se encuentra delimitado por, y en oposición a, los otros dos grandes espacios de la película: Bariloche y Buenos Aires. Por un lado, el hotel Llao-Llao, que había sido inaugurado recientemente, producto del proceso de modernización territorial encarado por el Estado. Las obras arquitectónicas y viales de la zona del Nahuel Huapi buscaban, entre otros objetivos, explotar el turismo de elite configurando "las imágenes adecuadas a la anhelada 'Suiza argentina'" (Ballent y Gorelik, 2001, p. 170). Romero invierte el sentido positivo de este proyecto modernizador y explota sus rasgos elitistas y europeizantes para caracterizar, y ridiculizar, a los personajes que lo

(Preston Sturges, 1941) el mundo verde es Connecticut.

habitan: uno de los pretendientes de Betty es un conde italiano en decadencia que busca la fortuna de la joven argentina sacando provecho de su título nobiliario;[110] Betty le confiesa a Julián que no sabe tomar mate porque fue educada en Europa. Por otro lado, Buenos Aires es el lugar donde Betty desaprende todas las lecciones de argentinidad convirtiéndose nuevamente en una niña caprichosa y materialista, y donde Julián es destratado cuando ella lo intenta integrar a la fuerza.

En este sentido, la compleja interacción entre género y clase que domina los términos del romance de *It happened one night*, en *La rubia del camino* va de la mano con un tercer factor que opera de manera determinante sobre ese binomio: la cuestión de la identidad nacional. Frente a la modernidad elitista, ociosa, y extranjerizante de Buenos Aires, del Llao-Llao y, por consecuencia, de Betty y su clase; el campo argentino funciona como un resguardo de autenticidad, tradición popular, solidaridad y dignidad por el trabajo y, por lo tanto, es el sitio ideal para el renacimiento de Betty en Isabel. Al comienzo de la película, ante el torbellino de maltrato y caprichos con el que se presenta a Betty en la historia, el abuelo les decía a los padres: "Es lo que todos hemos hecho de ella: una chica moderna". Y más tarde le aconsejaba a su nieta "una buena sacudida, un amor verdadero, un sufrimiento, un castigo", es decir, lo que efectivamente hace Julián con ella. Cecilia Tossounian (2013) ha observado que en la representación de la "chica moderna" en la cultura de masas de los años veinte y treinta "hay una clara crítica a una elite porteña europeizada y cosmopolita, a la cual se la responsabiliza de que Argentina haya perdido su 'alma auténtica'"

[110]Este personaje nobiliario puede ser leído como una parodia del esposo legal de Ellie, King Westley, quien lleva la realeza en su nombre.

(p. 233). En este sentido, la chica moderna es figurada como un "agente de desnacionalización y emasculación de la identidad argentina y sus críticas generalmente asumen la forma de un categórico regreso a un estilo de vida y a una feminidad tradicionales" (p. 233). Lo interesante de esta primera *screwball comedy* criolla es que Romero adoptó un género foráneo para usarlo como medio de expresión de una retórica explícitamente anti-extranjera o anti-extranjerizante que le permitió encauzar a un personaje moderno y transnacional como el de la chica moderna. En el cine de los años treinta, como ha señalado Cecilia Gil Mariño (2017), "americanización y nacionalización fueron procesos colaborativos y su tensión 'aparente' –nacional/extranjero– fue un elemento muy importante [...] para desarrollar un producto diferenciado capaz de competir con los filmes de Hollywood" (p. 6). El proceso de americanización de la cultura de masas argentina convivió con una suerte de "gesto y/o sensibilidad antiimperialista" subyacente (Gil Mariño, 2017) que no respondía a un proyecto ideológico específico, sino a lógicas comerciales donde la "autenticidad nacional" era una narrativa funcional a este objetivo.[111]

Si bien Romero apeló a esta estrategia en muchas ocasiones, hay un caso particularmente interesante donde el conflicto nacional/extranjero se vuelve explícito ya no por la adopción de costumbres foráneas, sino por la intrusión de una mujer extranjera. *La modelo y la estrella*, la segunda película que el director escribió para la misma pareja de ac-

[111]Gil Mariño (2017) analiza comparativamente la exaltación nacionalista y la retórica anti-extranjera en el caso brasilero y en el argentino, del cual cita tres ejemplos: *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), *Puente Alsina* (José Agustín Ferreyra, 1935) y *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938).

tores –aunque Singerman luego fue reemplazada por Alita Román–[112] cuenta un triángulo amoroso en el cual la tercera en discordia es una cantante estadounidense interpretada por June Marlowe. En este caso, el problema no es la mujer porteña, potencialmente domesticable mediante la cultura popular rural; sino una mujer moderna estadounidense, indefectiblemente antagonista y victimaria de la joven ingenua local. Gloria (Alita Román) financia a escondidas y con un modesto salario los estudios musicales de su novio, Jorge (Fernando Borel), cuyo sueño es convertirse en cantante de ópera. Pero cuando llega al país la famosa estrella musical Barbara Miller (June Marlowe), Jorge se casa con ella y se van de gira por Europa y Estados Unidos. El conflicto está planteado como una oposición entre el amor honesto y desinteresado de Gloria frente al casamiento por conveniencia que le ofrece Barbara a Jorge. El personaje de Borel, que en la película anterior era un símbolo de masculinidad y argentinidad inalterable, aquí es una promesa musical argentina víctima de la cantante estadounidense, una mujer "completamente moderna" y "excéntrica" según se la define. La resolución consiste en el reconocimiento del sacrificio que hizo su primer amor: "Tú, la humilde empleadita de poco sueldo, tú, que muchas veces no comías para economizar unos centavos, tú has hecho de mi

[112]Singerman tuvo que abandonar el rodaje por un problema contractual, pero hubiese sido interesante ver a la actriz que siempre hizo de mujer indisciplinada enfrentándose a una auténtica rubia de Hollywood, aunque bastante marginal. June Marlowe (cuyo verdadero nombre era Martha Jane Black) era cantante del famoso *night club* Trocadero, en Los Ángeles, y también actuaba en películas de bajo presupuesto. En Hollywood conoció al chileno Tito Davison, actor de películas hispanohablantes y luego de un casamiento clandestino en Reno los dos llegaron a Buenos Aires. Aquí Davison hizo sus primeras películas como director y luego continuó una exitosa carrera en México. Como ya se pudo observar en otros casos, más o menos célebres, el cine argentino era uno de los destinos fijos en el constante flujo internacional de artistas y técnicos.

lo que soy". Por un lado, la mujer moderna y extranjera para quien ni el matrimonio, ni la patria tienen valor; por el otro, el sacrificio de la mujer trabajadora y nacional que busca la felicidad de su hombre.

Esta victoria de la mujer argentina sobre la extranjera evoca una vez más la ambivalente relación de Romero con Hollywood. Calki (16 de marzo de 1939), en la crítica del estreno, leyó acertadamente esta característica: "Manuel Romero, director múltiple, que acaba de hacer una película tango, hace ahora una comedia foxtrot. Teatro cinematográfico a la moda de Hollywood. Pero con espíritu criollo" (p. 23). El "toque criollo", según Calki, residía en la "leve tomadura de pelo a los norteamericanos" y en cierto revanchismo patriótico: "Ellos, en sus films, nos ven a los argentinos a su gusto. Justo es que, una vez, le devolvamos la pelota" (p. 23). Es decir, apropiarse inescrupulosamente de los géneros narrativos y los personajes de Hollywood, pero al mismo tiempo representar a la actriz hollywoodense como una ladrona del genio musical nacional. Gloria lo sintetiza en su reclamo a Barbara: "¿Por qué viene a aquí a robarme a Jorge? ¿No hay bastantes hombres en su país? ¿Le gustaría que yo fuera a Hollywood a robar a Robert Taylor?".

El factor "anti-yanqui" de *La modelo y la estrella* es muy potente, por lo tanto la estrella extranjera no tiene demasiado lugar en el mundo de Romero. De hecho, June Marlowe reinterpretó el mismo rol de vampiresa hilarante, roba-hombres y materialista en *Casamiento en Buenos Aires* (1940). Pero ¿la chica moderna extranjerizante (no extranjera) es realmente una amenaza? ¿Es tan fácilmente domesticable por el hombre de campo como parece sugerir *La rubia del camino*? Ya en esta película, aun cuando los binomios ciudad/campo, nacionalismo/cosmopolitismo, ricos/pobres y tradición/modernidad están claramente definidos y no parecieran dejar lugar

a una lectura por fuera de estas oposiciones maniqueas, es necesario preguntarse si el sentido que Romero le dio al romance interclasista implica la sumisión o desaparición total de la *modernidad* e independencia de Betty. Existen dos cuestiones que considero importante mencionar.

¿Por qué Julián no se queda con Lucía (Sabina Olmos), una mujer que cumple con todos sus ideales de feminidad y argentinidad, en la primera parada del camino? En esta secuencia, ambos dejan a Betty durmiendo en la habitación y salen al patio. Lucía comienza a cantar un tango titulado *Muchachita de campo* y Julián la acompaña con la guitarra. La letra habla de una mujer expectante por el amor de un hombre que nunca llega. Betty se levanta aturdida por el sonido, se acerca a la ventana y hace un gesto de fastidio. Todavía tiene puesto el lujoso y brillante vestido de fiesta, pero se lo saca y se pone un vestido sencillo que pertenece a Lucía. La canción termina y cuando Julián, emocionado por su voz, está a punto de besar a la muchachita de campo, aparece Betty para interrumpirlo: "Oiga chofer, he resuelto que sigamos viaje ahora mismo". Julián acata la orden y Lucía se lo recrimina, luego maldice en soledad a "la niña bien". Los distintos análisis sobre *La rubia del camino* han omitido esta escena (muy probablemente porque está recortada de las copias en circulación)[113] y solo mencionan la segunda canción de la película, *La canción del camino*, en la que Julián y Betty, ya aliados, celebran la argentinidad. Sin embargo, aquel primer tango –*Muchachita de campo*– que Betty

[113]Sin embargo, no está perdida. Curiosamente el fragmento con *Muchachita de campo* puede encontrarse aislado en YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=6dqQRl7dYeM).

no canta sino que interrumpe es la condición de posibilidad para todo lo demás y es el único momento en que Julián se somete por completo a la chica moderna. Al igual que Ellie en *It happened one night*, Betty reconoce su deseo antes que el hombre y *expande*[114] la narración para conquistarlo. Si no fuera por ella, el incipiente romance (y la película en sí) hubiera terminado en la casa de Lucía. El motor de la narración es Betty. Ella aspira a romper con una tradición de pasividad femenina que aparece expresada en la letra del tango cantado por Lucía: "Por el largo camino tú lo viste marchar / y hoy sólo es tu destino: esperar y esperar".

Por supuesto, luego asistimos a los distintos modos de domesticación que he analizado anteriormente y que concluyen con Betty renunciando a su nombre de rica. Pero en el final de la película hay un pequeño *gag*, a primera vista insignificante, que podría ser leído como un guiño que sugiere cierta impostura en esta Betty/Isabel dócil y domesticada. Después de la separación de la pareja en Buenos Aires, la acción regresa al campo para cerrar la historia. Julián llega con su camión a la casa del amigo italiano y Betty, demostrando que ya no es la misma de antes, lo sorprende con el bebé de los amigos en sus brazos. Él se emociona e intenta besarla. Pero de pronto, la idílica imagen maternal y romántica se interrumpe porque ella lo pincha accidentalmente con un alfiler. Disciplinar a la *unruly woman* pareciera no ser tan fácil ni deseable. Ella deja al bebé y él la levanta sobre sus hombros para subirla al auto (en un gesto más amoroso y lúdico, opuesto al que había tenido a principio de la historia con un sentido paternal y puni-

[114]Rowe (1995) dice que la virgen de la comedia romántica "expande la narración" y aplaza la clausura (p. 134).

tivo). ¿Hasta qué punto, entonces, la chica moderna puede ser *domada* bajo la *ideología del maternalismo*?[115]

En las próximas películas de Romero la chica moderna renació una y otra vez pese a los intentos de domesticación, y en cada ocasión se caracterizó por su indomabilidad. En los siguientes dos apartados analizaré distintas formas de indisciplina en las mujeres romerianas. Primero en la esfera pública (el mundo del trabajo) y luego en la esfera privada (el matrimonio), donde un personaje de Paulina Singerman vuelve a lidiar con el mandato de maternidad pero desde una perspectiva bastante singular.

Chicas modernas y mujeres trabajadoras

Tres meses después de la aparición de *La rubia del camino*, Romero estrenó *Mujeres que trabajan*. La protagonista es nuevamente una joven de clase alta que se sumerge en el mundo popular, pero la perspectiva con la que la película encara la relación entre género y clase es totalmente diferente a la de su antecesora. La mujer rica no tiene que dar cuenta del instinto maternal ante un hombre, sino que debe demostrarles a sus pares de género (trabajadoras de tienda) que puede ser solidaria, que puede pertenecer a su comunidad y abandonar el egoísmo que caracteriza a la clase social de la que proviene. Si bien es cierto que el populismo romeriano se mantiene y los pobres siguen

[115]Tomo el concepto de ideología del maternalismo de Marcela Nari (2004), quien ha estudiado el conjunto de prácticas y políticas que fomentaron el ideal de “naturaleza maternal” de las mujeres durante la primera mitad del siglo xx en Buenos Aires. La autora enfatiza especialmente el caso de la década de los treinta, en el que el índice de natalidad cayó drásticamente y donde “los rasgos de ‘modernidad’ parecían desvirtuar, con tanta o más fuerza que antes, la familia y la maternidad” (p. 21).

siendo el grupo social predilecto y lleno de bondades, con esta película –y luego de manera definitiva con *Elvira Fernández, vendedora de tienda*– no es solo la chica moderna la que se beneficia del contacto con el pueblo, sino también a la inversa. Ella, gracias a su inestabilidad de clase, es capaz de destrabar problemas específicos del género femenino. No es casual que ambas historias estén ambientadas en el espacio laboral de la tienda, donde el enfrentamiento social convive con el acoso o el abuso masculino.

Si *La rubia del camino* narra la historia de una única mujer (quien, además, es hostil con la *muchachita de campo* que amenaza con quitarle a su hombre), en *Mujeres que trabajan* la pluralidad de mujeres y la comunión femenina (ya sugeridas desde el título) parecieran ser elementos más importantes que la trama romántica de celos y amores perdidos. De hecho, en gran parte de la película Ana María (Mecha Ortiz) renuncia al amor y una vez que se transforma en trabajadora le dice al (ex)novio de clase alta: "Ahora yo soy una obrera, una unidad más en la masa anónima de las mujeres que trabajan". En todo caso, la restauración del amor y el final feliz serán resultado del compañerismo. Lo mismo podría afirmarse de *Elvira Fernandez*, que lleva en el título el nuevo –y ordinario– apellido elegido por Elvira Durand (Paulina Singerman). Ella le pide a su prometido suspender la relación para convertirse en "Elvira Fernández, una empleadita humilde perdida entre miles de muchachas que se ganan el pan...". Romero funde a las chicas modernas con la masa no solo a partir del discurso y de la narración, sino también visualmente, ya que ambas películas culminan con figuras de la multitud. Esto le permite plantear, tímidamente en *Mujeres que trabajan*, y explícitamente en *Elvira Fernández*, una serie de problemáticas relacionadas con el mundo del trabajo inéditas para el

cine argentino. Y para ello el cine de Hollywood vuelve a cumplir una función mediadora.

Cuando se estrenó *Mujeres que trabajan* los diarios identificaron, otra vez, la influencia "de esas comedias de conjunto a la manera yanqui" (*La Prensa*, 7 de julio de 1938, p. 18). *La Nación* (7 de julio de 1938) fue más específico –"El frecuentador de los espectáculos cinematográficos ha de reconocer [...] la atmósfera, la entraña y hasta detalles de películas extranjeras" (p. 14)– y señaló la similitud con *Stage door* (Gregory La Cava, 1937). Allí Katherine Hepburn interpretaba a una joven de buena posición económica que, decidida a cambiar de vida para dedicarse al teatro, abandona sus privilegios y se hospeda en una pensión de actrices y bailarinas. Pero Romero cambia la profesión de sus personajes y las hace trabajadoras, vendedoras de las grandes tiendas Stanley, reforzando todavía más las tensiones de clase que existían en la película norteamericana y llevando el drama teatral original hacia un melodrama más plebeyo y maniqueo hibridado con la comedia.

La película comienza con una suerte de prólogo en el que se plantea una visión descarnada de las diferencias morales entre ricos y pobres. Por un lado, los jóvenes privilegiados y decadentes que salen borrachos de una *boîte* por la madrugada. Por el otro, las *mujeres que trabajan* preparándose para asistir a sus puestos laborales. Los dos grupos se encuentran en un bar y Ana María del Solar, borracha, se burla del orgullo de las mujeres trabajadoras. Luisa (Pepita Serrador), la comunista del grupo, le advierte que se detenga porque "nadie está libre de una broma del destino". Tiene razón: "El banquero del Solar fue hallado muerto en la madrugada", se lee en un titular del diario matutino. Ana María queda en la pobreza y en soledad ya que la madre del novio –Carlos (Fernando Borel)– no la considera una buena can-

didata para su hijo. Su chofer, Lorenzo (Tito Lusiardo), fiel a *la niña*, la protege y decide llevarla a la pensión de mujeres que resulta ser la misma donde viven las vendedoras de las que se burló por la madrugada. Pese a algunas diferencias iniciales, ellas la reciben y le consiguen un trabajo en la tienda.

Como ha observado Pascual Quinziano (1992), la comedia argentina raramente se manifiesta de forma "pura" debido a los aditamentos provenientes "tanto del melodrama como del costumbrismo social" (p. 13). Y *Mujeres que trabajan* es especialmente oscilante en cuanto a su género dominante. Por un lado, Romero toma parte de la estructura de personajes de *Stage door*. Por lo tanto, así como el personaje de Hepburn logra un papel protagónico gracias al contacto entre el padre y el productor; Ana María, aun siendo pobre, tiene ciertos privilegios con el gerente de la empresa gracias a su apellido paterno. La irrupción de ambas en otra clase social perjudicará a una de sus compañeras de pensión. Terry le quita el puesto a otra compañera que termina suicidándose y Ana María se deja cortejar por el gerente que tiene una relación clandestina con la humilde Clara (Alicia Barrié). Sin embargo, *Mujeres que trabajan* avanzará hacia un final más o menos feliz y conciliador gracias a la hibridación con la comedia.

Dado que la vivacidad característica de toda chica moderna en este caso es apaciguada por la fatalidad, Romero balancea la historia de la mujer caída en desgracia mediante el personaje de Niní Marshall, y ninguna película que incluya a Catita puede ser definida como un drama o un melodrama. Cuando Lorenzo, el chofer, les cuenta a las chicas la historia de la joven millonaria que quedó huérfana y sin dinero, una dice: "¡Uy, parece una novela!". Pero Catita la interrumpe e introduce otro intertexto hollywoodense, una *screwball comedy*:

Catita: Es como una película que vimos anoche en el cine a la vuelta de casa. Resulta de que ella es pobre, ¿no? Y el padre del muchacho tiene una gran fábrica de banco.
Chica 1: ¿Cómo, cómo? Yo vi esa cinta, el padre es un gran banquero.
Catita: Bueno, ¿no es lo mismo?
Chica 2: No, mi hija. Un banquero es un financista.
Catita: ¡¿Lo qué?!
Chica 1: Un negociante, un bolsista...

Catita: Bueno, yo no sé si tenía fábrica de banco o de bolsa, ¿no? Pero resulta de que...

Lorenzo rápidamente cambia de tema, pero Catita no estaba errada en su comparación entre la historia de Ana María y lo que vio en el cine. El argumento que intenta explicar es el de *Easy living* (Mitchell Leisen, 1937), una *screwball comedy* escrita por Preston Sturges que cuenta el romance entre una chica trabajadora que vive como rica por error y el hijo de un banquero que harto de la *vida fácil* deviene trabajador. A Catita la historia de Ana María no le recuerda a un melodrama, sino a una comedia romántica que no le dejan terminar de contar. Si se lo hubiesen permitido, habría dicho que el banquero de *Easy living* entra en quiebra como le sucedió al padre de Ana María, pero que finalmente en el horizonte hay un final feliz, tal como sucederá en *Mujeres que trabajan*.

Cuando la comunista se entera de que Ana María es la misma persona con la que se enfrentó en la lechería y que su presagio se había cumplido, ensaya un discurso muy duro contra ella mientras presenta a las chicas de la pensión como parte de una multitud de trabajadoras:

> Usted se ríe de las que trabajamos, señorita. Pero ahora comprenderá que no trabajamos por placer o por faltar de placer para vivir la vida de ustedes. Trabajamos por necesidad, merecemos respeto [...] Yo trabajo y estudio, algún día seré alguien por mi propio esfuerzo. Clarita sostiene a sus padres que viven en el campo. Elvira está sola en el mundo y se mantiene honrada con su trabajo. Sarita nunca pudo ir a la escuela, ha trabajado desde los siete años. Catita tiene varios hermanos [...] Y las otras lo mismo. Y las cien muchachas de la tienda. Y los millones de muchachas que trabajan en el país. Todas son dignas del respeto y la admiración de los inútiles como usted y los suyos.

Romero suele caricaturizar a personajes de este tipo y presenta a *las ideas socialistas* como desviaciones en el camino de la mujer hacia el matrimonio. De hecho, la película termina con un plano de Luisa lagrimeando en el que dice: "Tal vez si yo hubiera encontrado un amor no leería tanto". Sin embargo, en esta historia donde los principios colectivos son clave para los personajes, sus ideas marxistas (efectivamente se la ve leyendo a Karl Marx) se concretizan en un relato que prioriza el bien común. Esto puede verse en tres situaciones clave que están conectadas.

En primer lugar, Luisa propone criar colectivamente al hijo de Clara que Stanley (Enrique Serrano) se niega a reconocer y así desactiva la narrativa moralizante de *la muchachita que dio el mal paso*,[116] que suele condenar a las mujeres pobres y del campo seducidas por la sexualidad

[116]El *mal paso* era un tópico recurrente en letras de tango, folletines e historias cinematográficas de matriz melodramática. Comúnmente se narraba el viaje de una muchacha que salía de la casa paterna hacia el centro de la ciudad donde conocía a un hombre que la empujaba al sexo (Armus, 2000). Estas narrativas tenían un fuerte contenido moralizante, ya que solían castigar la sexualidad femenina.

de la ciudad y el lujo de una clase a la que no pertenecen. El accionar de Clara no adquiere la forma del pecado, ni ella es obligada a hacerse cargo del hijo no deseado. Pese al sufrimiento inicial, Clara decide finalmente desentenderse de la crianza e irse de la pensión, y las pensionistas la apoyan en su decisión. Ningún melodrama punitivo aceptaría que una madre no mostrara devoción y sacrificio. En *Mujeres que trabajan*, en cambio, se produce cierta reconfiguración de los vínculos sociales que solo es posible en un género como la comedia, y que aquí toma la forma de una comunidad femenina alternativa en clara oposición al desamparo en el que suele quedar la heroína del melodrama.

En segundo lugar, Luisa le reconoce a Ana María, mediante un beso en la mejilla, que decidiera cortar su vínculo con Stanley en defensa de Clara. Ana María, quien alguna vez fue una niña rica e individualista, ahora es, definitivamente, una mujer que trabaja. Y, en tercer lugar, como consecuencia de esta transformación de la joven de clase alta, hay que mencionar la concreción del sueño de Luisa de ver a la multitud de mujeres organizadas. Solo que el carácter explícitamente político de la organización gremial con el que pudo haber soñado la joven comunista sufre un desplazamiento de sentido: Luisa arma un plan colectivo para que Ana María recupere a su primer novio que está a punto de casarse con otra mujer. En un montaje acelerado de planos de conjunto, vemos a cientos de vendedoras corriendo como un torbellino y tirando todo lo que se cruza a su paso. Las mujeres salen en masa de la tienda Stanley, entran a la iglesia donde se encuentra Carlos, lo agarran a la fuerza y se lo devuelven a su novia original.

Esta última secuencia impactó a Calki (7 de julio de 1938), quien, a diferencia de otros cronistas, mostró menos interés por la cuestión argumental que por los *movimientos de masas* de la película: “Lo que

tiene el cine de arte de masas lo ha captado ampliamente Romero. Hay allí escenas de conjunto, como la que precipita el final, que merecen amplios elogios" (p. 27). De cierta manera, Calki observaba que el cine de Romero, como arte de masas, estaba haciéndose cargo de reproducir a su sujeto predilecto. La representación de multitudes para 1938 todavía era escasa en el cine argentino y menos aún si se buscan multitudes conformadas por mujeres. En este sentido, Romero, moderno y sensible a los cambios sociales, identificó un sujeto emergente que no tenía representación en la pantalla: las mujeres que trabajan y en particular las vendedoras de tiendas departamentales. Si bien durante el período de entreguerras el trabajo femenino asalariado "se amplió de tal modo que abarcó una extensa variedad de actividades" (Lobato, 2007), dentro del sector terciario, el nuevo rubro de las vendedoras de tiendas fue especialmente absorbido por la cultura de masas. Caracterizadas por su belleza y buena presencia, estas jóvenes ilustraban revistas, tiras cómicas y publicidades, y protagonizaban folletines sentimentales que narraban los deseos y los peligros de la movilidad social (Queirolo, 2014). Pero lo destacable del caso de Romero es que se aleja de la representación convencional de la vendedora como la que se podía encontrar en *La vendedora de Harrods* (1919) de Josué Quesada. No deja de mostrar a jóvenes trabajadoras que fantasean con la vida y los objetos de sus clientas, o que sueñan con casarse con Robert Taylor como Sarita (Alita Román), sin embargo, también pone en imagen otros comportamientos invisibilizados.[117]

[117]Por ejemplo, entre abril y mayo de 1919 "se produjo en Gath y Chaves una intensa huelga que tenía entre sus demandas la jornada laboral de ocho horas. Muchas mujeres se plegaron al conflicto y *Mundo Argentino* las fotografió peticionando por las calles porteñas junto a sus compañeros varones" (Queirolo, 2014, p. 44). Los folletines sentimen-



Figura 4.4. La horda de trabajadoras saliendo de la empresa.



Figura 4.5. La multitud irrumpe en la iglesia.

Si, como plantea Queirolo (2014), a las vendedoras se les exigía buen humor, simpatía, recato, discreción y amabilidad con el público consumidor; no deja de ser atípica la operación de Romero en la que invierte estos valores contando la historia de un grupo de vendedoras que se enfrentan con su patrón y cuya resolución –aunque sea con el disfraz de un objetivo sentimental (reunir a Ana María y Carlos)– consiste en cientos de mujeres abandonando sus puestos de trabajo, rompiendo la mercadería y golpeando a sus clientes. La comedia sentimental, muchas veces considerada un género menor, pasatista y conciliador, es capaz de proponer una serie de imágenes disruptivas difíciles de encontrar en otros géneros (el melodrama, que es el

tales que tenían a vendedoras como protagonistas no las mostraban manifestándose por sus derechos como efectivamente hacían.

modo narrativo femenino y feminizado por excelencia, abandona a la mujer en su soledad; y aquellos géneros que muestran grandes movimientos de masas ponen en pantalla a hombres, no a mujeres, en acciones épicas de conjunto). En este sentido, el final de *Mujeres que trabajan* presenta el caos de una turba femenina que expresa lo que Graciela Montaldo (2016) definió como "un miedo central del siglo xx: la amenaza que tanto las mujeres como las masas representan para la burguesía occidental y sus valores" (p. 33). Claro que la secuencia de imágenes también avanza hacia el apaciguamiento de esa furia y culmina en el matrimonio y en la vuelta al trabajo, pero la trasgresión ya fue registrada gracias al marco subversivo que habilita la comedia.

En 1942 Romero volvió a abordar el conflicto laboral de un grupo de vendedoras y si bien en esta ocasión no recurrió a ninguna distracción sentimental, tampoco abandonó la estructura de la comedia romántica. De hecho, *Elvira Fernández, vendedora de tienda* es su *screwball comedy* más pura. Lo peculiar es que no eligió una comedia romántica hollywoodense cualquiera sobre la cual construir su historia, sino una en particular que se caracterizó por llevar a la pantalla de manera excepcional el conflicto laboral: *The devil and Miss Jones* (1941).

Michael Rogin (2002) se ha preguntado por qué durante la época del New Deal y de la CIO (Congress of Industrial Organizations), momento en el cual la actividad sindical tuvo una presencia activa y definitoria, casi no hubo películas que trataran explícitamente formas de organización sindical urbana. Después de revisar minuciosamente el acotado conjunto de casos que tocan el tema, en el que se destacan diversos ejemplos con representaciones negativas de gremialistas (agitadores y mafiosos) y las dos películas emblema de John Ford –*The grapes of wrath* (1940) y *How green was my valley* (1941)– que, a pesar

de mostrar de manera heroica la militancia gremial, no representan a la clase trabajadora moderna y añoran una comunidad agraria ya perdida; Rogin concluye que solo *The devil and Miss Jones*, una comedia romántica, pone la cuestión de la organización política de los trabajadores en el centro y tiene una visión positiva sobre ella:

> Solo una película en la era de la CIO se construye alrededor de una campaña de sindicalización. Solo esta película muestra desobediencia "no tan civil" en el piso de una tienda; solo en esta película el sindicato triunfa. Solo esta película forja un sindicato a partir de la cultura de masas urbana en lugar de usar la música *swing* para sugerir conflicto (como lo hacen *Riffraff*, *The Power and the Glory*, la escena de apertura de *The Grapes of Wrath*) o hacer de la música étnica/folclórica el símbolo de tradiciones preindustriales (como *Black Fury*, *The Grapes of Wrath*, *How Green Was My Valley*). "La primera película en enfocarse en y presentar una huelga de un sindicato militante desde el punto de vista de los trabajadores" no es *Salt of the Earth* (1953), como cree un historiador, sino *The Devil and Miss Jones*. Mientras que *How Green Was My Valley* no puede imaginar un futuro y su huelga precipita el lamento por un pasado comunal perdido, *The Devil and Miss Jones* espera felizmente un "*new deal*". Esta olvidada película es una *screwball comedy*, en la cual un capitalista que se hace pasar por uno de sus empleados de la tienda departamental con el fin de disolver el sindicato, termina llevándolo a la victoria. (Rogin, 2002, p. 98)

Cuando se estrenó esta película en Argentina, Ulyses Petit de Murat (13 de noviembre de 1941) dijo que Sam Wood, su director, se había inspirado "transparentemente en el estilo un tanto fatigado de Frank Capra". Pero las películas de Capra a las que probablemente se refe-

ría Petit de Murat no eran protagonizadas por millonarios, sino por el hombre medio norteamericano que nunca se vincula con fuerzas colectivas organizadas, sino con masas indiferenciadas e informes (Stricker, 1990; Rogin, 2002). Romero, aunque era un gran admirador de Capra[118] y había recurrido a él en sus primeros tiempos, seguramente encontró algo diferente en la película de Sam Wood que le servía para narrar la organización sindical de sus vendedoras en *Elvira Fernández* (ya insinuada tempranamente en *Mujeres que trabajan*).

Después de estudiar tres años en Estados Unidos, Elvira Durand (Paulina Singerman) llega a Buenos Aires cuando su padre (Fernando Campos) –dueño de los Grandes Establecimientos Durand– se encuentra en medio de un conflicto laboral. Asesorado por los cuatro gerentes que manejan su empresa, aprobó una reducción de personal provocando la reacción de los trabajadores y las trabajadoras que durante la cena de bienvenida de Elvira se presentan en la casa para exigirle explicaciones. Ella escucha la discusión y decide infiltrarse en las grandes tiendas departamentales para hacer justicia por ellos y, a la vez, reconciliarlos con su padre.

La extranjerización de Elvira, a diferencia de las chicas modernas de películas anteriores, no es una amenaza para la clase trabajadora, sino para su propia clase. En su estadía en Estados Unidos, Elvira aprendió los principios del New Deal, los mismos que aprendió Romero viendo *The devil and Miss Jones*. Cuando su padre se niega a recibir a

[118]"Creo que Frank Capra es uno de los mejores directores americanos, no solamente porque sus puntos de vista sobre el cine son coincidentes con los míos, sino también porque, igual que yo, detesta la falsa afectación [...] Hay que hacer películas que sean entendidas por todos. Películas ligeras, alegres, intrascendentes..., pero que tengan un fondo humano vigoroso y fuerte" (*Sintonía*, 1939).

la comisión de trabajadores que viene a verlo por la noche ella le dice: "Esa es otra cosa que aprendí en Norteamérica, Mr. Ford no tiene horas para sus empleados". Así como también aprendió los nuevos modelos de feminidad y por eso se indigna cuando sus familiares la tratan como la niña caprichosa que alguna vez fue: "En aquel país la mujer es un ser adulto como el hombre", dice ella. El novio acota: "Tiene razón Elvira, en estas tierras la mujer es considerada un ser débil, necesitada de protección". La tía se fastidia porque Elvira ahora es "seria" y "reflexiva". Efectivamente, esta mujer moderna incluso cambió su concepción del amor, al igual que su prometido, Luis, interpretado por Enrique Roldán. Lo cual es más atípico todavía porque este actor siempre había hecho personajes detestables alineados con la tradición familiar. Ambos concuerdan en que un matrimonio por compromiso no vale la pena y los dos quieren "estudiar a fondo [sus] sentimientos". En este sentido, cuando él le dice "has vuelto completamente yanqui" no hay que leerlo como una injuria, sino como la posibilidad de una relación más sincera enmarcada en un concepto del amor y del matrimonio más moderno e igualitario como han planteado numerosas *screwball comedies*.[119] Aunque eventualmente Elvira se enamora de un vendedor –Raúl (Juan Carlos Thorry)– y Luis de una vendedora –Pepita (Elena Lucena)–, el objetivo central de la protagonista no es el amor, sino vengarse de los gerentes.

Este estilo más calmo que presenta el nuevo personaje de Singerman, como señaló la prensa, no dura demasiado una vez que ingresa de incógnito a la empresa del padre: "Desconocida al comienzo, en su carácter de

[119]Me detendré en la nueva concepción del amor y el matrimonio que plantea la comedia romántica en el próximo apartado.

muchacha razonadora y quieta, se transforma después, adquiriendo su típica e inimitable modalidad, cuando toma el disfraz de empleada de tienda y 'líder' de un movimiento revolucionario llevado hasta la caricatura" (*El Mundo*, 7 de julio de 1942). Pero *el movimiento revolucionario* está lejos de ser una caricatura, por el contrario, la unión de la caótica e indisciplinada Elvira (ahora apellidada Fernández) al resto de los trabajadores permite exhibir todo el proceso de una lucha gremial como no lo hizo ninguna otra película argentina. Al igual que *The devil and Miss Jones*, en la versión nacional pueden encontrarse espías, buchones, carneros, trabajadores despedidos, listas negras, maltrato laboral, desobediencia civil, estrategias de boicot, asambleas, adhesiones de otros sindicatos, la huelga en sí, la marcha a la casa del patrón, la repercusión en la prensa y el proceso de construcción de un líder y de un mito.

Así como *The devil and Miss Jones* muestra un proletariado femenino y "celebra a las muchachas gremialistas que venden, usan y disfrutan los consumos de moda" (Rogin, 2002, p. 108), en el cine de Romero la circulación de objetos de consumo siempre fue muy importante y ayudó a definir los anhelos y contradicciones de sus protagonistas. Pero en este caso el director se sirve de la lucha política feminizada, usualmente atribuida a los hombres, para mostrarles a sus espectadoras que podían desear las pieles que tenían las mujeres de clase alta (un motivo que ya se encuentra en *Mujeres que trabajan* y en *Isabelita*) y a la vez reclamar por sus derechos; o, de acuerdo con el final de la película, que la lucha era un medio para democratizar el acceso a los bienes privativos. Según Rogin (2002), en la película de Wood "la caída del patriarcado permite a estas mujeres tomar el mando" (p. 108). En la película de Romero, entonces, se podría pensar que Elvira viene a cumplir un rol que ni siquiera Luis, el entusiasta vendedor y militante, puede alcanzar. Si bien,

al principio de la historia, una de las chicas se enoja con el buchón de la tienda y manifiesta cierta bronca e impotencia –¡Ah, si yo fuera hombre!–, lo cierto es que no es un hombre quien se cobra venganza por las injusticias, tal como queda demostrado después de que Luis intenta iniciar las primeras acciones de reclamo sin conseguir demasiada adhesión entre los compañeros y las compañeras.

El enemigo más directo que tienen las empleadas es Batistella (Julio Renato), el gerente que las acosa y les exige favores sexuales a cambio de privilegios laborales. Elvira, con toda la indocilidad de la chica moderna pero también con la libertad de ser millonaria y no tener nada que perder, le da un cachetazo cuando intenta propasarse con ella. Con esta acción se gana su despido y también la admiración de todas las compañeras. Como ha señalado Queirolo (2014), las vendedoras eran sometidas constantemente a acosos sexuales, obscenidades verbales y todo tipo de hostigamientos; pero al transponer estos problemas a la pantalla, Romero, al igual que en *Mujeres que trabajan*, no culpabiliza a la mujer bajo la imagen del *mal paso* ni la reivindica mediante algún acto heroico masculino (Luis casi no tiene acciones importantes, simplemente está alucinado con Elvira, incluso le escribe una canción), sino que la premia con el reconocimiento de sus pares de género y sus nuevos pares de clase. La importancia de esta cachetada es tal que de aquí en adelante el conflicto entre patrones y trabajadores se radicaliza cada vez más y Elvira se convierte en un mito de lucha entre toda la clase obrera, incluidos otros sindicatos que se suman a la huelga general gracias a ella. Ya no son "las cien empleadas de la tienda" a las que aludía la comunista en su discurso de *Mujeres que trabajan*, sino las "millones de muchachas que trabajan en el país".



Figura 4.6. Elvira en el centro de la imagen se lleva toda la atención mientras estimula a sus compañeros.





Figura 4.7. La protesta frente a la casa del patrón.


Huelga en los "Grandes Establecimientos Durand"

Por el despido de una empleada

A causa de haber sido despedida una empleade de nombre Elvira Fernández, no ...mió hoy sus tareas el personal de empleados y vendedores de los "Grandes Establecimientos Durand". La casa abrió sus puertas y ...onal suplente y su dirección está ... a no acceder a las exigencias de los empleados descontentos.

...e Extiende el Movimient...
pro-Elvira Fernández

...ealízanse Gestiones para Ampliar el Pa...

El movimiento iniciado hace algunos días con el ... de hacer reingresar a Elvira Fernández en su pue... vendedora de los Grandes Establecimientos Dura... de gravedad inesperado. Desde ...

LOS EMPLEADOS DE LAS GRANDE...
TIENDAS EN HUELGA

Solidaridad con Elvira Fernández

...os Albañiles Hacen Causa...
Común con Elvira Fernánde...

Se han Suspendido las Construcciones en la Capital

...Gremio de Sepulturer...
...Huelga por Elvira Fernánd...

Magnífico gesto de solidaridad

...menaza de un paro ferrovia...
pro-Elvira Fernández!

...ama la Atención que los Taximetros no se Hayan Adherido

Figura 4.8. El apoyo de los otros gremios a la causa de Elvira Fernández.

Elvira Fernández se estrenó en el cine Broadway con una función a beneficio de la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas, compuesta en su mayoría por empleadas de las grandes tiendas comerciales.[120] La FACE se caracterizaba por

> [...] promover la convivencia armónica de las clases sociales rechazando la pretensión utópica de la lucha de clases, contribuir a 'la elevación de las de abajo pero sin pretender el abatimiento de

[120]Según estadísticas de 1940, dentro de la FACE había cuatro asociaciones que correspondían a tiendas comerciales: Asociación La piedad, Asociación Ciudad de Méjico, Asociación Harrods, Asociación Gath y Chaves (Lobato, 2007).

> las de arriba', auspiciar el aumento de sueldos y la rebaja de los precios así como difundir las ideas de respeto (respetar y ser respetado) a las autoridades legítimas. (Lobato, 2007, p. 188)

Si bien la película termina con una armoniosa reconstitución de las relaciones entre capital y trabajo (los gerentes son expulsados, Elvira se casa con Luis y lo propone como el nuevo encargado del negocio, y Durand es resignificado como el empresario honesto que se hizo desde abajo en lugar del frío financista con múltiples negocios diversificados), considerando las diversas formas de politización explícita a las que asistimos en esta comedia romántica es difícil adivinar si la función a beneficio de la FACE se debió a una lavada de cara de la productora y de Romero (quien siempre tuvo problemas con los sectores moralistas) para evitar problemas futuros, a un real interés de ambas partes, o a que simplemente fue leída como una comedia inocente que hablaba sobre un grupo de alocadas empleadas de comercio. En cualquier caso, queda la pregunta abierta sobre si las vendedoras que vieron la película se sintieron más interpeladas por el final de cuento de hadas en el que los dos sectores liman mágicamente sus asperezas o por el momento inmediatamente anterior en el que Elvira expone al acosador ante su padre y logra que sea despedido. Seguramente ambas narrativas fueran muy potentes –la reconciliación de clases y la reivindicación del género– pero teniendo en cuenta la probable identificación de las espectadoras con la empleada abusada y la progresión dramática que construye esa victoria, no sería extraño imaginar cierta preeminencia de la segunda opción.

Matrimonio

Las mujeres de Romero pueden escapar de su hogar desafiando a sus padres, pueden enamorarse de hombres de otra clase social, e incluso

pueden organizarse colectivamente para enfrentar la explotación laboral, sin embargo, en su horizonte de rebeldía hay un límite bien definido que no puede ser transgredido: el matrimonio como consumación del amor. Lógicamente, estas películas son comedias románticas y, como tales, aspiran a la unión o reunión de la pareja después de superar una serie de obstáculos. ¿Pero qué sucede cuando se socavan de raíz estos principios vinculados con el cortejo, el amor y el matrimonio?

Muchachas que estudian (1939) comienza en un Club Estudiantil Femenino. En el pizarrón se lee el título del debate del día: "El matrimonio y la mujer que estudia". El plano se abre y muestra a una mujer que está finalizando su exposición:

> Una vida dedicada al estudio no necesita amor. El matrimonio hace de una mujer una esclava y la convierte en un ser inferior al hombre, su dominador secular. Hermanas estudiantes, seguid el ejemplo mío y el de mis amigas aquí presentes. Estableced una comunidad femenina y tratad de ser simplemente camarada de los hombres. ¿Hay algo más hermoso que una amistad pura entre un hombre y una mujer? ¿Hay algo más fructífero que la colaboración de dos seres inteligentes alejados de la materia y que solo viven para la ciencia? El amor anula el genio de la mujer. El matrimonio destruye su potencia intelectual. La llamada sensibilidad femenina, que no vacilo en calificar de vulgar sensiblería, ha sido causa del fracaso de infinitos genios de nuestro sexo. No escuchéis pues la voz de la especie sino la del intelecto. Buscad la compañía del hombre, pero huid del hombre esposo que será vuestra anulación como seres inteligentes.

La disertadora, Ana del Valle (Pepita Serrador), es una científica que dedica su vida a escribir un "tratado sobre la subdivisión de los cromo-

somas en los protozoarios". Está vestida de manera formal, con lentes y el pelo prolijamente atado. Asexuada y antirromántica, remite al personaje de la comunista que interpretó la misma actriz en *Mujeres que trabajan*. Allí leía a Carlos Marx y se burlaba del idealismo de sus compañeras enamoradas de hombres imposibles (una de su jefe, la otra de Robert Taylor). Las dos tienen una influencia sobre la joven moderna, pero si las ideas políticas radicales de Luisa convirtieron a su compañera desclasada en una mejor versión de sí misma, las ideas de Ana en *Muchachas que estudian* tendrán un efecto absolutamente negativo. Cuando termina la exposición se arma un gran revuelo entre las oyentes e Isabel (Alicia Barrié), una estudiante de medicina de buena posición económica, decide abandonar a su prometido e irse a vivir a la pensión estudiantil: "Cómo las envidio, vivir juntas entre amigas, lo de una para todas, lo de todas para una, esa es la única manera digna de vivir". Sin embargo, este proyecto de comunidad femenina no prospera como en *Mujeres que trabajan* o *Elvira Fernández*. Ana es la caricatura de una feminista, una figura mucho más controvertida que la de la chica moderna. A pesar de las representaciones ambiguas que se hacían de esta última en la prensa y en otros medios masivos (peligrosa y frívola, pero a la vez bella y divertida), lo cierto es que, al fin y al cabo, su rebeldía de juventud podía ser domesticada. Es decir, la chica moderna eventualmente crecía y se convertía en esposa o madre. El estereotipo de la feminista, en cambio, era usado "para advertir a las lectoras sobre los peligros de conquistar espacios que no le pertenecían y así transformarse en seres masculinos" (Bontempo y Queirolo, 2012, p. 58).[121]

[121]No sería extraño que Ana estuviera inspirada en la figura de Julieta Lanteri, "la encargada de llevar el estigma de 'desfeminizada'. Sus intervenciones callejeras, su sufragismo radicalizado y sus audaces afirmaciones de los derechos femeninos, combinadas con

Las ideas libertarias y cientificistas contra el matrimonio y el amor romántico van más lejos de lo que puede tolerar la comedia romántica. Si muchas de las películas de Romero proyectan una nueva y utópica organización social es porque logran integrar y apaciguar el caos introducido por la chica moderna (sus cruces de clase, su autonomía, su verborragia). Sin embargo, en *Muchachas que estudian*, el cambio que proponen Ana e Isabel –el cuestionamiento de la pareja heterosexual sobre la que se basa el matrimonio y, por ende, la puesta en peligro de la institución familiar– es demasiado radical. Por eso la película no habilita la formación de un nuevo orden, sino la regresión al estado anterior a la aparición del conflicto. El relato abandona rápidamente el modo cómico con el que empezó y la condena melodramática se posa sobre los personajes. Aparecen los celos y las traiciones entre sus integrantes, incluso una joven de 15 años "da el mal paso"[122] y queda embarazada en un episodio que no se muestra pero que sugiere una violación. En *Mujeres que trabajan* también hay rivalidades de este tipo, pero terminan triunfando los lazos de solidaridad femenina y la acción colectiva. De hecho, el último plano consiste en las mujeres trabajadoras abrazadas. En *Muchachas que estudian*, en cambio, la disolución de la comunidad femenina es total. Si finalmente el orden se restituye es porque las dos mujeres de convicciones más fuertes

una vida sin hijos y un divorcio, hicieron que fuese percibida como una mujer perturbadora y viril (Bontempo y Queirolo, 2012, p. 58).

[122]Si en *Mujeres que trabajan* Clara se había enamorado de su jefe, quien la dejó embarazada y se negó a reconocer al niño, en *Muchachas que estudian* el relato es todavía más brutal. La hermana de una de las pensionistas llega a Buenos Aires a estudiar pero es seducida rápidamente por la noche porteña. Además del castigo físico que recibe ella, todas las otras muchachas son responsables moralmente por haber diluido la comunidad femenina, a diferencia del sentido de protección que hay en *Mujeres que trabajan*.

tuvieron que reconocer que estaban confundidas y retractarse. Ana abandona la ciencia y le hace una declaración de amor al colega que siempre estuvo enamorado de ella: "Todas hemos vivido hasta hoy en un mundo falso, creyendo pertenecer a otra humanidad superior. Y no somos otra cosa que mujeres, nada más que mujeres". Isabel le pide disculpas a su novio: "Perdóname, yo creía en la amistad, en el altruismo, en la lealtad de las mujeres, todas ilusiones y amargura. No hay más que el amor". La historia se cierra en la iglesia con la consumación de dos casamientos y la promesa de un tercero.

Ahora bien, esto no quiere decir que la comedia romántica de Romero se rinda totalmente ante la institución matrimonial. Incluso *Muchachas que estudian,* que se podría definir como una comedia de baja intensidad, una comedia punitiva o un híbrido en el cual el melodrama tiene un peso preponderante, se permite cierta ironía. Para contrarrestar la solemnidad de la última escena, Romero incluye un diálogo que matiza la supuesta potencia reformadora de la unión legal y religiosa. Cuando el novio de Ana le dice: "¡Qué efecto maravilloso produce la música del órgano! ¿No te emociona?". Ella no puede evitar devolver una respuesta cientificista en vez de una frase romántica: "Son las vibraciones sonoras que al reflejarse en las superficies cóncavas...". Él, espantado, no deja que termine la frase.

Los finales de este tipo, y otros todavía más incisivos, son recurrentes en la *screwball comedy.* Si bien algunos críticos sostienen que es un género en última instancia conservador porque la boda del final soluciona mágicamente las diferencias, otras lecturas como la de Katrhina Glitre (2006) señalan lo contrario. No todas las películas terminan con un final reconciliador, de hecho, en la fundadora *It happened one night* la protagonista se escapa de su propio casamiento hacia un lugar indeterminado, eva-

diendo el tópico de la integración social (esto podría aplicarse también a *La rubia del camino*). Y en aquellas ocasiones en las que el relato sí culmina en una boda, este ritual está lejos de ser afirmativo, por el contrario, muchas veces socava el estatus de la institución matrimonial (Glitre, 2006). El caso paradigmático es el final paródico de *The Palm Beach Story* (Preston Sturges, 1942) que pone un manto de cinismo sobre la supuesta felicidad del matrimonio. La última escena es la imagen de un casamiento triple sobre la que se imprime el título: “Y vivieron felices para siempre”. Pero en seguida aparece otro que dice: “¿O no?”.

Claramente, en el caso de Romero no existe este grado de subversión (hay que esperar al cine de Carlos Schlieper de fines de los años cuarenta para ver algo similar)[123], ya que sus giros cómicos raramente ponen en duda el final feliz, más bien acotan una suerte de disrupción pícara e inocente. Además, nunca están a cargo de la pareja protagonista, sino de personajes secundarios que se prestan más fácilmente al ridículo (Niní Marshall, Enrique Serrano, Sofía Bozán, Tito Lusiardo).[124] No obstante, en sus películas hay una interesante revisión de las condiciones de la institución matrimonial que sintoniza con uno de los grandes temas de la *screwball comedy*: la reformulación de la pareja heterosexual.

Existe cierto consenso crítico e historiográfico en leer el surgimiento de este género como parte de una serie de cambios en la concepción del amor y el matrimonio en el período de entreguerras

[123]*Cita en las estrellas* (1949), *Arroz con leche* (1950), *Esposa último modelo* (1950), *El retrato* (1951) ironizan o reflexionan sobre el final feliz. Para un análisis de estos finales véase Valdez (2014) y Kelly Hopfenblatt (2019).

[124]Por ejemplo, en el final de *Isabelita*, Galíndez (Tito Lusiardo), fiel a su espíritu chanta y amarrete, se casa con Elena (Sofía Bozán) usando dos anillos ajenos.

(Shumway, 1991, 2003; Lent, 1995; Glitre 2006). La disminución de los casamientos, al aumento de los divorcios y la caída de la natalidad durante los años veinte, junto a la redefinición de la sexualidad femenina en la sociedad de masas con la aparición de la *flapper*, la *new woman* y la *working girl*, pusieron en crisis al matrimonio y a la pareja tradicionales en los Estados Unidos. La unión matrimonial ya no era concebida únicamente como una institución social y económica basada en el amor espiritual y en la moral victoriana, sino una unión basada en la compatibilidad emocional, la atracción sexual, el compañerismo y el ocio. La comedia romántica de los años treinta representó esta nueva concepción del amor y de la unión conyugal, y tuvo como protagonista a una heroína que priorizaba sus deseos sobre los mandatos sociales demandando un matrimonio que apuntara hacia una relación de mayor igualdad. De allí que muchas de estas comedias fueran historias de rematrimonio (*comedies of remarriage* o comedias de enredo matrimonial según la traducción habitual), donde se pasa de un modelo de pareja antiguo a uno moderno.

Es interesante que, a pesar de la ilegalidad del divorcio en Argentina,[125] a Romero lo cautivara un género "que cambia la pregun-

[125]Esto no quiere decir que el divorcio no fuera un tema de discusión en el contexto nacional. En su análisis del debate parlamentario sobre el divorcio que se llevó a cabo en 1932, Dora Barrancos (2007) señala que "es notable el arraigo de la relación adulterio/divorció que presidió este debate [...] ese binomio abastecía las fantasías de los representantes del Congreso argentino, de la derecha a la izquierda. Imágenes recargadas de prevenciones acerca de los pasos que se animaban a dar las mujeres en materia de libertad sexual fueron el telón de fondo" (p. 171). Asimismo, a pesar de cierto conservadurismo dominante, que tenía en su base la idea del matrimonio como un sacramento de la tradición católica (lo cual lo volvía casi inalterable), Barrancos observa que la realidad no se ajustaba al moralismo discursivo. Uno de los fenómenos más aludidos durante el debate de la ley fue "el comercio del divorcio", es decir, la recurrencia con la

ta inicial de la comedia de si una joven pareja se casará por la pregunta de si la pareja se divorciará y permanecerá divorciada" (Cavell, 1981, p. 93). Para evadir este problema recurrió a un simple desplazamiento: las heroínas, en lugar de estar atadas a un matrimonio legal, generalmente tienen un prometido impuesto desde afuera con el que se niegan a casarse porque desean explorar otra forma de amor. Esto le permitió a Romero, sin alterar la esencia del género, adaptar la cuestión del amor moderno e igualitario que propone la *screwball comedy* y representar mujeres autónomas con las que las audiencias femeninas locales seguramente podían identificarse o fantasear.

Las chicas modernas romerianas abandonan a sus novios elegidos por imposición familiar, por afinidad de clase o por presión social, y los cambian por hombres con los que han atravesado un proceso de enamoramiento basado en momentos de compañerismo y felicidad. En *La rubia del camino* Betty descarta a sus dos candidatos –el conde decadente y el pretendiente mujeriego– por Julián, con quien experimentó un largo viaje en el cual se conocieron íntimamente. Al comienzo de *Isabelita*, Isabel sostiene que el matrimonio es una farsa y que los hombres son unos "idiotas", "necios", "engreídos", "incapaces de hacer la felicidad de una mujer", pero se va a casar porque "es un descrédito quedar para vestir santos en nuestra sociedad". Aun así, después de conocer a Luciano y de divertirse juntos (comen pizza, bailan, viajan en tranvía y van al cine, es decir: todas novedades para una chica acostumbrada a las tediosas visitas al teatro Colón con su

que los argentinos cruzaban a Uruguay donde era legal desde 1907 (p. 164). No es casual que Romero, siempre atento a las problemáticas del presente, incluyera este tema en *Divorcio en Montevideo* (1939) protagonizada por Niní Marshall.

prometido) el casamiento cobra otro significado. En *Elvira Fernández* el cambio de mentalidad generacional es todavía más claro, como analicé anteriormente, tanto Elvira como Luis coinciden en que un matrimonio arreglado no tiene sentido y deciden transitar una relación de amistad pese a las presiones del padre para concretar el casamiento. La amistad en este caso es más importante que el romance ("somos más que novios, somos amigos" le dice ella). Los dos rompen el compromiso en buenos términos y se enamoran de un hombre y una mujer de la clase trabajadora.

Al ser romances interclasistas con la firma de Romero, podría argumentarse que esta nueva concepción sobre el amor y el matrimonio en las chicas modernas responde al contacto con la clase trabajadora antes que a una mayor autonomía del deseo femenino. No obstante, un buen contraejemplo es *Mi amor eres tú*, cuya historia se desarrolla plenamente en un ambiente burgués. Generalmente omitida en los estudios de la filmografía de Romero, quizás por la sobreidentificación del director con el mundo popular, esta película pone en el centro del relato dos visiones contrapuestas sobre el matrimonio. Un modelo tradicional basado en intereses económicos, en la reproducción de cierto *statu quo* y en el aburrimiento, frente a un modelo moderno basado en una relación de amor auténtico, intimidad lúdica y un novedoso erotismo en la filmografía del director.

Mi amor eres tú cuenta la historia de Roberto (Arturo García Buhr), un abogado de 35 años, metódico, obsesivo e impasible, que un día antes de su boda con Dora, una mujer conservadora y aburrida como él, recibe una noticia que alterará su vida. Susana (Paulina Singerman), cuyo padre muerto designó a Roberto como tutor y administrador, está a punto de ser echada del colegio de monjas. Como responsable legal, debe ir a

buscarla y hacerse cargo de ella hasta que cumpla la mayoría de edad (22 años) y pueda casarse con su prometido. Roberto, excesivamente responsable con su trabajo, decide suspender su propia boda y dirigirse a Córdoba. Pero en el tren de regreso ella le confiesa que en realidad no la echaron, sino que falsificó un telegrama para poder salir: "Voy a casarme dentro de tres meses y merezco un poco de aire de libertad antes de dar ese paso". El erotismo que Romero escatimó en otras ocasiones, debido a la rectitud moral que atribuye a sus personajes de extracción popular, aquí se libera. Los primeros indicios de enamoramiento son por insinuaciones físicas vinculadas con el despertar sexual de esta adolescente tardía.[126] Primero, en el camarote del tren: mientras Roberto recita el Código Civil, Susana se acomoda sobre su hombro, se duerme y lo deja tartamudeando los artículos relativos a las obligaciones del tutor. Segundo, en la cena de bienvenida junto a sus respectivos prometidos: Susana saca a bailar a Roberto en lugar de a Arturo (Enrique Roldán), quien no le despierta ningún interés, y lo aprieta con firmeza sobre su cuerpo provocando los celos de Dora y dando inicio a una serie de enredos (pre)matrimoniales.

La ética del trabajo y la decencia, que en los romances interclasistas representaban valores positivos frente a la ociosidad y el desparpajo de la chica moderna, invierten su sentido y entran en crisis gracias a la actitud abiertamente sexual y alegre de la protagonista. Si en *La rubia del camino* la mujer debía ser educada, en *Mi amor eres tú*, aun cuando Roberto es el tutor oficial, las lecciones las dicta la pupila.

[126]Singerman expresa un erotismo novedoso si se lo compara con sus roles anteriores. En este sentido, *Mi amor eres tu* introduce el tópico del despertar erótico de una adolescente, anticipando un tema que puede encontrarse desarrollado con más intensidad en las jóvenes de las comedias burguesas de Carlos Hugo Christensen.

Cuando Susana conoce su nueva casa, hace una comparación con la mansión de *Rebecca* (1940), el melodrama gótico de Alfred Hitchcock, y la describe como "fúnebre", "fría" y "anticuada", adjetivos perfectamente aplicables a Roberto. Su objetivo, entonces, consiste en transformarlo en un hombre nuevo: "En estos tres meses pienso renovar su vida, cambiar sus costumbres de fósil. ¿Le molestaría que arreglara un poco su casa? [...] Verá cómo cambia también su modo de pensar y de ser". Lo cual implica también romper el matrimonio desapasionado entre Roberto y Dora, arraigado en un acuerdo entre familias y en el interés del suegro por la fortuna del abogado. La modernidad de Susana, entonces, viene a pisar la *tradición* que dicta la vida de Roberto. A lo largo de la historia, ella repite esta palabra como una muletilla para referirse burlonamente al peso que tienen las costumbres del pasado y a la presión de responder a la *tradición* familiar. Roberto, como buen abogado, se ajusta a la ley y no se atreve a quebrar el contrato con Dora. Pero el verdadero matrimonio, como en toda *screwball comedy*, se construye pasando tiempo juntos y divirtiéndose juntos. Susana explicita la teoría sobre el amor que postula *Mi amor eres tú* cuando, señalando a distintas parejas de enamorados, le dice a Roberto: "Mire a esas parejas, se aman, se han elegido mutuamente".

Esta *búsqueda de la felicidad* a través del matrimonio igualitario y el deseo mutuo, tiene su contracara en *Un bebé de París*, la otra comedia burguesa que filmó Romero. Nuevamente, el corrimiento del mundo popular le permite introducir una problemática femenina sin estar atado a la representación idealizada del personaje masculino de la clase trabajadora. Si en *Mi amor eres tú* se permite representar a una mujer más independiente con su sexualidad, en *Un bebé de París* toca el tema de la maternidad desde una perspectiva impensada conside-

rando el antecedente de *La rubia del camino* donde la prosperidad de la pareja depende del surgimiento del instinto maternal en la chica moderna. Por el contrario, esta película se pregunta qué sucede con ese mandato cuando la maternidad es biológicamente imposible y el matrimonio se convierte en una excusa para la procreación.

Raquel (Paulina Singerman) sufre un problema de esterilidad y Atilio (Ernesto Raquén), su marido, comienza a alejarse de la pareja. En verdad Romero ya había tocado el tema de la infertilidad y la presión por ser madre en *Casamiento en Buenos Aires*, pero el abordaje era muy diferente. Esta película continuaba la historia de *Divorcio en Montevideo* donde Sabina Olmos interpretó al típico personaje de la muchacha humilde que conquista el corazón de un joven de clase alta. En la secuela, el marido la traiciona con otra mujer porque, después de un año juntos, sigue sin poder darle un hijo. Ella sufre pasivamente hasta que queda milagrosamente embarazada y todos son felices. Ahora bien, a diferencia de lo que sucede aquí, donde el papel sumiso y melodramático de Olmos contrasta con el rol cómico y delirante a cargo de Niní Marshall; en *Un bebe de París* Paulina Singerman encarna la esposa obediente y, a la vez, a una de las versiones más extremas de la *unruly woman*.

Lo curioso es que en el núcleo de esta historia hay tres tópicos típicos del melodrama: el amor, la maternidad y la soledad de la mujer. Sin embargo, sería extraño definirla como un melodrama. Esta contradicción la notó el crítico de *La Prensa* (19 de marzo de 1941) al resumir el argumento: “Sobre esta anécdota los autores trazaron, desviándose del melodrama que ella podría encerrar, una producción abiertamente cómica, aspecto éste que el director ha mantenido en toda su amplitud” (p. 16). En el mismo sentido, Roland (19 de marzo de 1941) escribió en *Crítica* que para Romero lo más interesante del

texto original fue la parte cómica y que se desentendió del problema de la esterilidad, "las escasísimas escenas sentimentales se pierden entre el eco de las carcajadas que provocan las escenas cómicas circundantes de un total predominio en el relato" (p. 12). En rigor, no es que a Romero no le interesara el drama que vive la mujer, más bien lo filtró a través de la comedia y de la *alocada* protagonista, dejando en evidencia las presiones sufridas bajo la ideología del maternalismo. Como afirma Rowe (1995), "el exceso paródico de la *unruly woman* y los procedimientos cómicos que la rodean proveen un espacio para 'malinterpretar' los 'dilemas de la feminidad', para hacer risibles [...] los tropos de la feminidad valorizados por el melodrama" (p. 11).

Al ver a su marido alejarse, Raquel se desespera y asume el mandato de ser madre: "Yo no quiero perderlo, tengo que darle un hijo enseguida, tengo que ser madre". Pero esto no desemboca en un padecimiento como el del personaje de Sabina Olmos, sino en una escalada de situaciones delirantes. En primer lugar, Raquel extorsiona al tío de su marido y médico de la familia (Enrique Serrano) para que certifique un falso embarazo. Ahora que es mujer y madre, el marido parece preocuparse por ella aunque lo cierto es que idealiza una condición totalmente ficticia: "Nunca dejé de quererte Raquel, pero ahora es tan diferente, ahora para mi tiene otro significado, te veo distinta, parece que llevaras una aureola". La puesta en escena de Raquel expone progresivamente la hipocresía de Atilio y las bases de su concepción del matrimonio. Si le manifiesta amor es porque la ve gestando un hijo.

El próximo paso consiste en fingir demencia, así puede ocultarse en un hospital psiquiátrico y regresar cinco meses después con un bebé ajeno. A pesar de las recomendaciones del tío y de los primeros

actos de desobediencia, sus familiares se resisten a internarla por *el qué dirán*, pero Raquel se vuelve incontrolable y no les deja otra opción: se emborracha, asiste a una *boîte*,[127] se ducha con agua fría ("no debe bañarse hasta que nazca el niño" dice el padre), rompe una vidriera de un piedrazo, viaja en la puerta del tranvía para que la arresten, roba una manguera de una ferretería y, finalmente, simula un estado paranoide. Nada de lo que haría una buena esposa o una buena madre. El discurso del marido, en contraste con el anterior, muestra su contracara cuando ve peligrar la posibilidad de ser padre: "Es criminal. No le importa malograr lo que tanto esperamos. Nunca sintió el deseo de ser madre. Es monstruoso, no me quiere, no me ha querido nunca", dice homologando ahora la ausencia de hijos con la falta de amor. Paradójicamente, Raquel debe fingir un embarazo y actuar de mala madre para satisfacer el deseo de Atilio y la ideología del maternalismo.

Pero ¿qué sucede cuando Raquel, después de llevar la farsa hasta sus últimas consecuencias y después de vencer las limitaciones biológicas de su cuerpo para cumplir con el mandato familiar y social, espera un gesto de amor en su pareja y no encuentra ninguna reciprocidad? Al regresar cinco meses más tarde con el niño en brazos se da cuenta de que Atilio nunca estuvo interesado en ella y se produce un momento de reconocimiento y confrontación. Raquel desnuda el cinismo del esposo y la subestimación de su deseo. La escena comienza con ella sentada en un sillón y él cuestionándole que permitiera a la mucama salir con el niño a solas:

[127]En esta escena Raquel canta *Vive como quieras* y genera un escándalo. La canción no figuraba en el libreto original de Darthes y Damel. Su inclusión refuerza el contrapunto entre deseo y mandato. Aunque Raquel la canta en un estado de locura simulada, la letra parece decir una verdad no dicha en su rol de buena esposa.

Atilio: ¿Por lo menos lo abrigaron bien?

Raquel: ¿Lo abrigaron bien? Y hoy hace seis años que nos casamos y tú ni una palabra.

Atilio: Tienes razón, perdóname... Anoche me levanté porque el niño tosía, ni lo oíste siquiera.

Raquel: Tenía mucho sueño, estoy débil. Ya sabes que desde que nació el nene...

Madre de Raquel: Tiene razón Atilio, eres muy descuidada.

Raquel: ¡Eso es, dele la razón y el mejor día me voy de esta casa! Cualquiera creería que soy una madre desnaturalizada.

Madre: Nadie te ha visto besarlo nunca.

Raquel: Los chicos no deben besarse. Tú mismo le has comprado tres baberos que dicen "no me besen".

Madre: Pero si tú eres la madre.

Raquel: ¿Eh? Ya lo besa el padre por mí. Y usted y papá...

Atilio: Cómo me duele tu indiferencia para con el nene, Raquel.

Raquel: ¿Y la tuya para mí? Por lo visto como marido te consideras perfecto. Llegas del estudio, te pones la *robe de chambre* y a jugar con el nene. '¿Vamos al cine?'. 'No puedo, estoy cansado'. Pero no estás cansado para sentar al nene en tus rodillas y decirle mil pavadas.

Atilio: ¿Pavadas?

Raquel: Sí, estupideces. Ricura, precioso... Lo mismo que le dice la mucama y la cocinera y el verdulero. Siempre él, él... Yo no existo.

Atilio: Francamente no sé qué contestarte.

Raquel: Duermes al nene en tus brazos y te acuestas con él. Tengo que entrar al dormitorio en puntas de pie. Acostarme sin hacer ruido para no despertarlo. Ya no siento tu mano sobre mi frente, ni el calor de tus labios. No puedo hablarte porque el nene está entre los dos separándonos como una valla.

Atilio: Pero qué... ¿estás celosa de tu hijo?

Raquel: ¡Sí! Estoy celosa y rabiosa contra él y contra ti y contra mi estúpida debilidad por habértelo dado.

Atilio: ¡Cállate!

Raquel: ¡No me da la gana! ¡Ve a mandar en tu oficina! No estoy muerta, mírame. Estoy frente a ti, viva y palpitante. ¡Cuidado, Atilio, cuidado!

Madre: Hija por Dios, cálmate.

Atilio: ¿Dónde vas?

Raquel: A la calle a ventilarme. Y no te olvides de hacerle muchas caricias a tu hijo.

Madre: ¿Y esto?

Atilio: Odia a su hijo, lo odia... Es espantoso, espantoso...

Eventualmente, al igual que en *Casamiento en Buenos Aires*, todos los conflictos se solucionan mágicamente cuando se confirma que Raquel, ahora sí, está verdaderamente embarazada y Atilio le perdona sus mentiras. Sin embargo, después de ver el comportamiento del marido en el rol de padre y de escuchar los argumentos de Raquel, pareciera difícil aceptar el final feliz en su totalidad. La mistificación del matrimonio y de la maternidad, como mínimo, queda en suspenso.

***

Stanley Cavell (1981) –en *La búsqueda de la felicidad*, un libro fundacional y sumamente influyente en la crítica sobre la *screwball comedy*– sostiene que la estructura de la comedia romántica shakesperiana solo podía resurgir en 1934 y en Estados Unidos debido a la coincidencia de dos fenómenos interrelacionados: una nueva fase de la historia del cine, caracterizada por la aparición del sonido y el perfeccionamiento del uso del diálogo (central para este género dada la importancia de la conversación en el desarrollo de la pareja protagonista); y una nueva fase de la historia de la conciencia de la mujer que, después de la generación de sufragistas que consiguió el voto en 1920, expresó la necesidad de una actualización de las demandas de igualdad en el territorio doméstico. Cavell encuentra que las comedias de enredo matrimonial, a través de la conversación como vía ideal para la mediación de los conflictos, se hacen cargo de problemáticas complejas en torno al reconocimiento del deseo y la voz femeninos. Para el filósofo, como afirma Silvia Schwarzböck (2008), "el cine de Hollywood pensó problemas que no habían sido pensados hasta el momento y tuvo un sujeto –la mujer– que había pasado desapercibido para otros saberes –con la excepción del psicoanálisis–" (p. 35).

No recupero estas ideas con el fin de trasladarlas al joven cine argentino de los años treinta, donde nunca existió una comedia de enredo matrimonial con ese grado de sofisticación y donde la comedia romántica en términos generales ni siquiera logró asentarse como un género, sino que lo que existió fue más bien un ciclo de películas –desparejo e híbrido– todas dirigidas por el mismo autor y protagonizadas en su mayoría por la misma actriz. Además, según analicé a lo largo del capítulo, son muchas las diferencias tanto en la esfera social y po-

lítica (en Argentina no había voto femenino ni ley de divorcio) como a nivel de los textos fílmicos (las expresiones locales de la comedia romántica fallan en generar una disputa entre iguales; dependen excesivamente del melodrama; no pueden evitar el tópico de la maternidad; acotan el erotismo a acciones mínimas; raramente ponen en ridículo a los protagonistas masculinos; y sus finales casi no dejan espacio a la ambigüedad). Sin embargo, lo que me interesa de la propuesta de Cavell es la capacidad que le adjudica a las comedias para abordar de manera excepcional problemáticas complejas a través de un discurso común y (aunque Cavell no usa este concepto) de masas. Romero, a su manera y con los medios disponibles, adaptando o inspirándose en distintas variantes de la *screwball comedy* en repetidas ocasiones, logró dar cuenta de cuestiones sociales y de género, incluso desde posiciones regresivas o conservadoras, no resueltas en la sociedad argentina de la primera mitad del siglo veinte.

Paulina Singerman, a quien Romero fue a buscar al teatro donde no casualmente había interpretado a la fierecilla indomable de la comedia shakesperiana (entre otros personajes similares), encarnó una y otra vez a una chica o mujer moderna cuya indocilidad se resiste a ser completamente controlada por el padre, el novio o el patrón. Pese a los finales más o menos conservadores (el destino del casamiento o de la maternidad), a lo largo del capítulo intenté demostrar que la domesticación que suele atribuírsele a esta figura femenina en el ciclo de comedias romerianas nunca es total, y cuando parece inevitable, presenta múltiples ambigüedades. Claro que *La rubia del camino* no es la historia de emancipación femenina que puede leerse en *It happened one night*, pero tampoco es la historia del puro sometimiento de la rica y extranjerizante Betty/Isabel en manos de Julián y la cultura popular

nacional. En la íntima relación que establecen estas películas con la *screwball comedy* norteamericana, la joven moderna argentina –aun en su expresión local y moderada– es fundamentalmente disruptiva porque su aparición desestabiliza las estructuras sociales y, sobre todo, porque ella es quien expande la narración y crea las condiciones de posibilidad para que eso suceda. En este sentido, en el otro extremo del ciclo, es cierto que las mujeres de *Elvira Fernández* vuelven a sus puestos bajo las órdenes de los nuevos hombres de la empresa, pero el levantamiento de las vendedoras deja en claro que hay un límite que ya no admite ser violado o las consecuencias, como lo demostraron, pueden quebrar la paz social. El catalizador es, una vez más, la joven moderna que vino de Estados Unidos. Y la estructura narrativa que da lugar al cambio proviene de una película Hollywood.

En el cine argentino (y la sociedad argentina) de los años treinta, donde el melodrama maternal (y el mandato de maternidad) tiene una presencia determinante, así como la demanda de autenticidad nacional resulta ineludible, Romero abre un nuevo universo. Sus protagonistas introducen un pequeño pero inédito caos persiguiendo el deseo de independencia e imaginando una nueva forma de pareja amorosa, gracias al marco que les provee la comedia romántica internacional. Si Mom, a través del policial, y Saslavsky, a través del melodrama, presentan mujeres autónomas pero para quienes la maternidad es definitoria; Romero, por el contrario, a través de la comedia, presenta mujeres para las que el deseo maternal no existe o es un problema que se resuelve con una salida alternativa.

| CAPÍTULO V |

Cinegraf: el nacionalismo ante Hollywood, el cine argentino y la cultura de masas

La revista *Cinegraf*, publicada entre abril de 1932 y diciembre de 1937, expuso en sus páginas el efecto desestabilizador que tuvo el fenómeno cinematográfico en el nacionalismo de derecha:[128] en sus casi seis años de vida, bajo la dirección de Carlos Alberto Pessano, postuló un discurso nacionalista programático, reaccionario y conservador, mientras nutría la mayor parte de sus contenidos con textos e imágenes que le proveía la cultura de masas internacional. A primera vista, la revista pareciera haber tenido dos partes bien definidas. Por un lado, los textos editoriales, donde el director intentaba orientar y reorientar el rumbo del cine local, definía patrones de gusto desde una visión elitista y moralista del arte, y protestaba por la representación de la Argentina en la pantalla. Por otro lado, el cuerpo interior de la publicación –repleto de fotos de estrellas, críticas de películas, noticias, dibujos y textos litera-

[128]Sigo a Daniel Lvovich (2006) en el uso que hace del concepto "nacionalismo de derecha" para hablar de las organizaciones políticas y culturales que hicieron su aparición en la escena pública hacia fines de la década de los veinte a raíz de la "crisis de las instituciones y las ideologías liberal-democráticas y el auge de diversos movimientos autoritarios de extrema derecha" (p. 11). Este concepto contiene a distintos grupos que compartieron posturas ideológicas afines: antiliberalismo, antizquierdismo, corporativismo, pertenencia al catolicismo, consideración de la nación como un bloque culturalmente monolítico, y una visión decadentista y conspirativa de la historia y la política (pp. 11-12). Por supuesto, no todos estos rasgos se dieron con la misma intensidad en *Cinegraf* y el interés de esta revista radica en cómo entraron en juego contradictoriamente frente al cine.

rios–, que deja ver una particular fascinación por el universo simbólico desplegado por Hollywood pero también los ajustes estéticos e ideológicos que hizo *Cinegraf* para incorporarlo.

Siguiendo esta división, voluntaria o involuntariamente, la crítica[129] ha rescatado, comentado o analizado casi exclusivamente el primer aspecto –los textos de su director– dejando de lado el resto del contenido u omitiendo la conexión entre ambos. Sin duda, la figura de Pessano fue central y resulta sumamente atractiva, ya que dictó la línea editorial de la revista y, luego, se convirtió en el director del Instituto Cinematográfico Argentino (cargo que ocupó desde octubre de 1937 hasta diciembre de 1943). Pero incluso muchas de las ideas que aparecieron de manera sintética e injuriosa en sus editoriales –y que intentó aplicar una vez alcanzada la función pública– se enriquecen o cobran otro sentido cuando se las vincula con los textos e imágenes del interior de la publicación. Por ello, es necesario preguntarse qué significaron y qué lugar tuvieron las otras cincuenta páginas de una de las publicaciones cinematográficas más importantes de la dé-

[129]*Cinegraf* aparece mencionada en gran parte de los estudios sobre cine que se han dedicado a la década de los treinta, pero, más allá de su caracterización como una revista nacionalista y conservadora, raramente se ha profundizado en ella. En rigor, el estudio de las revistas de cine argentinas ha sido poco abordado, en especial el período previo al cine moderno argentino. Existen algunas excepciones. El libro *Páginas de cine*, dirigido por Clara Kriger (2003), realiza un relevamiento fundamental de las publicaciones nacionales. Kriger también dirigió un *dossier* para la revista *Imagofagia* que reúne una serie de artículos sobre algunos críticos y periodistas locales. Allí, Silvana Spadaccini (2012) trabaja con los editoriales de Pessano y es el único texto en la bibliografía sobre cine dedicado específicamente a estudiar un aspecto de *Cinegraf*. Hay otro conjunto de textos que estudió la intervención estatal en el campo cinematográfico durante la década de los treinta, donde se indaga en la figura de Pessano como gestor del Instituto Cinematográfico del Estado (Maranghello, 2000c; Luchetti y Ramírez Llorens, 2005; Kriger, 2010; Ramírez Llorens, 2017).

cada. Me interesa abordar *Cinegraf* de manera integral, indagando: a) las continuidades entre los textos editoriales y el resto de los contenidos; b) los análisis sobre directores y estrellas norteamericanos y europeos, y su aplicación al caso argentino; c) las polémicas con la producción nacional y las audiencias locales; d) la jerarquía que tuvieron las imágenes en el proyecto editorial y el uso creativo que se hizo de ellas; e) la trascendencia de las ideas planteadas por la revista en el campo cinematográfico inmediatamente posterior.

La relación que mantuvo *Cinegraf* con la cultura de masas estuvo plagada de paradojas y contradicciones, porque ejerció una mirada selectiva sobre ella. En el sistema de ideas de la revista subyace el concepto que Andreas Huyssen (1986) denominó la "Gran División", la distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas, con la particularidad de que *Cinegraf* intentó diferenciarse como una opción de elite, a la vez que se alimentaba de ella. Lo cual no es llamativo si se considera que, en última instancia, la revista anhelaba una posición de poder que le permitiera educar a las audiencias, regular la exhibición cinematográfica e intervenir sobre la incipiente industria nacional. En este capítulo, entonces, propongo analizar la revista bajo esta perspectiva ambivalente.

Muchas de las reacciones contradictorias de *Cinegraf* fueron consecuencia de percibir que el cine, luego de la transición al sonoro, comenzó a formar parte de una "cultura auditiva" (D'Lugo, 2007, p. 148), intermedial, masificada, popular y urbana. En este sentido, el binomio cine silente-cine sonoro tuvo un lugar central en las discusiones que instaló la revista: el cine silente aparecía como el recuerdo nostálgico de una forma artísticamente superior que había dejado de existir y, a la vez, como un programa estético que el cine argentino del futuro debía observar para crecer. El desprecio al advertir que Hollywood se

teatralizaba incorporando artistas y temas de la radio y del mundo del entretenimiento *extracinematográficos* fue el mismo que expresó cuando las primeras producciones nacionales incorporaron a los ídolos de la radio locales y al universo simbólico del tango. Este reclamo excedió el terreno de la crítica y de la estética, ya que lo que en verdad molestaba del sonido era, justamente, que diera voz a formas musicales populares indeseadas. De allí que *Cinegraf* se propusiera (re)encauzar la imagen –y el sonido y la voz– del cine argentino. Un trauma que solo resolvería a medias, cuando la revista se estaba acercando a su fin, al encontrar una película que concilió los principios estéticos e ideológicos de la revista con ciertos elementos clave de la cultura de masas. Esa película fue *La fuga* (1937) de Luis Saslavsky, la misma obra que celebró Borges (tal como analicé en el capítulo III) no sin antes hacer una adenda particular: "Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de celebración nacional, me parece un absurdo" (Borges, agosto, 1937, p. 121). Nada más lejos del nacionalismo católico conservador de *Cinegraf* que el antinacionalismo de Borges escribiendo en una revista cosmopolita y liberal como *Sur*. Sin embargo, esta doble lectura es una buena muestra de que el cine argentino puso en jaque las convicciones y las matrices interpretativas de distintos grupos intelectuales.[130]

Las posturas vacilantes, muchas veces incongruentes, son, de todas formas, productivas en el corpus de textos de *Cinegraf*. En Pessano, la cabeza del proyecto, puede observarse que coexistió una posición regresiva cuando evaluaba la producción nacional y extranjera bajo la lupa de una moral conservadora y tradicionalista, con una posición

[130] Existieron otros cruces entre ambas revistas que mencionaré a lo largo del capítulo.

progresista en su lucha por ubicar al cine por sobre todas las artes (en particular del teatro) y como pilar de la modernidad. La tensión entre pasado y futuro, así como la tendencia a asumir posturas ambivalentes, es una de las características principales que María Teresa Gramuglio (2013) atribuye al ideario nacionalista: contraponer "alguna mítica Edad de Oro consagrada como auténticamente nacional a un presente por lo general percibido como precario o imperfecto, Edad que funda a su vez alguna utopía de grandeza futura" (p. 70). Y *Cinegraf*, que entendió que el cine jugaba un rol fundamental en la sociedad y era una herramienta generadora de representaciones y modos de conducta que el Estado debía disputarle al mercado de masas, puso especial atención en este foco cuando proyectó un cine nacional a la vez *auténtico* y *moderno*. Es decir, sostuvo que la cultura nacional necesitaba regresar a un esencialismo telúrico y en cierto sentido premoderno, para, desde esa base, construir un futuro promisorio gracias a una técnica moderna como la cinematográfica. En este sentido, aunque la revista contaba entre sus filas con personalidades afines al catolicismo conservador, simpatizaba políticamente con el nacionalismo restaurador, se alimentaba de teorías reaccionarias sobre las masas como las de Gustave Le Bon, e incorporaba las ideas de los ensayos de interpretación nacional característicos de la década de los trein-



Figura 5.1. Marlene Dietrich en una de las clásicas tapas de *Cinegraf*.

ta, su fascinación con el cine internacional invita a reflexionar sobre la maleabilidad de estos reclamos de autenticidad.

Si a lo largo de esta libro estudié distintas variantes de la influencia de Hollywood en la cinematografía argentina, donde ha quedado en evidencia no solo que ciertas dicotomías resultan excesivamente estrictas (nacionalismo y cosmopolitismo, lo nacional y lo extranjero, cine popular y cine artístico) para pensar un fenómeno transnacional y masivo como el cine, sino también que los propios actores reflexionaron, ironizaron y operaron crítica y creativamente sobre estas ideas prefijadas (como pudo verse con Saslavsky y Romero); en este último capítulo, lo que me interesa del caso de *Cinegraf* es que presentó una inflexión del nacionalismo que se asumió monolítica y sin fisuras, pero que, aun así, tampoco puede explicarse sin la mediación de Hollywood y otras influencias extranjeras en su proyecto cinematográfico.

Una revista visual

Los primeros pasos de Pessano en la crítica cinematográfica fueron dados en dos publicaciones de orientación católica, el periódico *El Pueblo* y el semanario *Criterio*. Pero en *Cinegraf* –más cercana a la perspectiva de *Criterio* por su perfil culto y elitista–[131] proyectó una revista dedicada exclusivamente al cinematógrafo. Publicada por la Editorial Atlántida en una edición material de muy alta calidad, la revista no solo se diferenció de sus pares en el mercado editorial segmentando a su público mediante

[131]Como afirma Miranda Lida (2015): "*El Pueblo* estaba lejos de ser una publicación que reflejara el catolicismo más culto o ilustrado, [...] y ofreció una versión degradada, bien rumiada, del integrismo católico de barricada" (p. 3). Por el contrario, *Criterio* en la década de los treinta "constituía el foro más prestigioso con el que contaría el catolicismo argentino en el período de entreguerras" (p. 4).

las diatribas clasistas y moralistas que escribía el director, sino también a través del valor de venta que predeterminaba a los posibles consumidores: el precio era de un peso y salía mensualmente, frente a los veinte centavos de otras revistas semanales de la industria del entretenimiento como *Sintonía*, *Micrófono*, *Radiolandia* o *Antena*. Al menos discursivamente, *Cinegraf* se resistía a ingresar en el entramado de medios masivos que incluía al cine popular, la radio, y la industria editorial. Su visión aristocrática del arte en general y del cine en particular –imaginar al cine por fuera de la cultura de masas– y su propósito de impulsar una cierta autonomía del lenguaje cinematográfico –respecto de las otras expresiones artísticas pero no del Estado– jamás le permitiría mezclar en sus páginas a artistas del cinematógrafo con artistas radiofónicos o teatrales, como era costumbre en las otras publicaciones. Y cumplió este mandato casi sin fisuras. En sus tapas, de hecho, nunca figuró un actor o músico popular, sino estrellas del cine internacional (con la excepción de la tapa dedicada a *Crimen a las 3* a la que me referí en el capítulo I).

Por supuesto, la existencia de *Cinegraf* no fue un caso aislado en el mercado ni respondió exclusivamente a la voluntad de Pessano. Por el contrario, estaba editada por la empresa más importante en el rubro, Editorial Atlántida (famosa por publicaciones de gran tirada como *Atlántida*, *El Gráfico*, *Billiken*, *Para Ti*), con una estrategia comercial específica. Paula Bontempo (2012) en su tesis doctoral sobre esta editorial señala un hecho revelador: la revista de Pessano apareció cuando la empresa buscaba captar la atención de un público más selecto y, con este fin, hacia comienzos de la década de los treinta publicó *El Golfer Argentino*, *Vida Nuestra* y *Cinegraf*.[132]

---

[132]Además, la caracterización que hace Bontempo de Constancio C. Vigil (fundador de

Pero si *Cinegraf* pretendía evitar a las figuras de la cultura popular nacional, a su vez, debía ser capaz de ofrecer algo distinto para captar consumidores. Gracias al papel de fibra textil y al grueso gramaje de sus páginas (muy superior al papel de pulpa de madera convencional) lució una cantidad de fotografías y dibujos con una nitidez excepcional que la convirtieron en un producto atípico en el mercado de revistas cinematográficas. Consciente de este rasgo, *Cinegraf* se comparaba con revistas internacionales, publicaba cartas de felicitación de las personalidades más variadas[133] y mostraba retratos de las estrellas de Hollywood con un ejemplar en sus manos (una práctica publicitaria que, en verdad, realizaban hasta los diarios de gran tirada). Aunque la abundancia de imágenes muchas veces parece acumularse sin criterio, la revista mantuvo una relación creativa con todas ellas. Fueran los sofisticados estudios artísticos de los grandes fotógrafos publicitarios de Hollywood (retratos realizados por George Hurrell, Ernest Bachrach o Clarence Bull, y, ocasionalmente, de artistas locales que se salían de la norma como Annemarie Heinrich y Sivul Wilenski), *stills* de películas, fotos sociales de las estrellas, dibujos, caricaturas, o paisajes nacionales; las imágenes siempre tenían un montaje visual particular, estaban en función de algún texto, llevaban un epígrafe o título

Atlántida) como un moralista permite desprender ciertas afinidades ideológicas compartidas con Pessano.

[133]No hay distinción entre las cartas que seguramente enviaban los departamentos de prensa de los estudios con las firmas de estrellas y directores como Cary Grant o Cecil B. DeMille felicitando a Pessano; y las cartas de personalidades locales que evidenciaban la alineación de la revista con los sectores eclesiástico y militar: desde el escritor y director de la Biblioteca Nacional Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast) hasta el Vicario General de la Armada, Monseñor Dionisio R. Napal.

creativo, perseguían un fin pedagógico o había un juego lúdico con ellas. El propio Pessano (mayo, 1936) explicitó este propósito en el editorial del cuarto aniversario (números comúnmente dedicados a hacer un balance): "Al elegir las fotografías, al disponerlas y darles un sentido, obra sobre nosotros el celo de rendir a esas fotografías su justo valor, que ha de significar luego la posible admiración del lector y el agradecimiento del fotógrafo" (p. 7). George Hurrell, prestigioso fotógrafo de estrellas, tenía una relación especial con *Cinegraf* y Pessano:

> Los más grandes aciertos del mejor retratista del cinematógrafo no son entregados por él a las editoriales norteamericanas o europeas. Son dedicados a una publicación sudamericana que tiene el puesto de honor en la salita del atelier de Hurrell. Que hojean allí las más grandes figuras del cine. Que lleva consigo mismo Hurrell cuando quiere demostrar cómo se interpretan sus trabajos. Jeannette Mac Donald no se había entusiasmado con uno de sus retratos –en el cual aparece sentada al piano– pero al verlo reproducido en nuestras páginas solicitó centenares de copias. Porque revista que entusiasma a Hurrel es *Cinegraf*. Hurrell sabe que el director de esa revista "South Americana" admira e interpreta sus bromuros, que indica los valores gráficos capaces de realizar una sutileza de la luz. Y con la misma pasión que pone al retratar, retoca personalmente las placas para nuestra revista, las copia en papeles especiales y las despacha por avión en carácter exclusivo. Tiene *Cinegraf* muchos amigos en Hollywood, pero ningún propagandista como el mejor fotógrafo de la colonia de las estrellas. (*Cinegraf*, noviembre, 1937, p. 27)

Además de las reproducciones de retratos, *Cinegraf* creaba composiciones visuales usando ingeniosamente las imágenes. Por ejemplo, una página titulada “Para explicarse la transformación de Joan Crawford, Greta Garbo y Marlene Dietrich, es necesario conocer el prodigio de la luz” (*Cinegraf,* mayo, 1937a) enseña a los lectores los cambios en el rostro según la variación de las fuentes de luz; en “Evolución yankee del amor” (*Cinegraf,* mayo, 1937b) una sucesión de fotos muestra escenas de parejas románticas en cuatro períodos diferentes de la historia del cine (de la inocencia de 1914 a la brutalidad de James Cagney en 1933); en “Si se le ocurriera a los censores yankees...” (*Cinegraf,* octubre, 1934a) realiza una interpretación irónica del Código Hays sobre lo que ya no se podría filmar si se aplicara el código a rajatabla; o en “La mecánica del sentimentalismo” (*Cinegraf*, marzo, 1933) la foto de un *backstage* devela la puesta en escena del romance.

Los textos también dialogaban con las imágenes. *Cinegraf* tenía un plantel estable de críticos (Carlos A. Pessano, César F. Marcos, Roberto Moro, Luis Abascal, estos últimos dos reclutados de *Criterio*) que escribían sobre películas. Otros (Henri Niger o Eduardo Ken), se encargaban de los poemas y las semblanzas sobre estrellas, que solían estar acompañadas por fotos o ilustraciones de Amanda Lucía, Evaristo de la Portilla y otros dibujantes ocasionales. El valor literario de estos escritos era de dudosa calidad, pero quisiera rescatar uno de ellos en particular. Al lado del poema “Carole Lombard, venus aerodinámica y mannequin”, escrito por Eduardo Ken (octubre, 1935), hay una imagen inquietante que sirve de disparador para mencionar algunas cuestiones clave en relación con la política visual de *Cinegraf*. Los versos que buscan expresar el ocaso irremediable de la belleza de la estrella están compuestos de metáforas chatas

y obvias,[134] pero los acompaña una fotografía de Horacio Coppola de una economía estética mucho más sugerente y elocuente que el propio poema. En la foto se ve un afiche publicitario con una figura femenina, justamente Carole Lombard, pegado sobre un muro de maderas y rasgado por el paso del tiempo. La síntesis visual supera a la pomposidad solemne del texto. En el epígrafe se lee que pertenece a una exposición que por la fecha de publicación de este número tuvo que haber sido la muestra sobre el fotógrafo argentino Coppola y la fotógrafa alemana Grete Stern, organizada por Victoria Ocampo en la redacción de la revista *Sur*, un evento fundante en la historia de la fotografía moderna en el país.[135]

[134]"Un cuerpo tan hermoso / que, después que ella se aleja, / todos los espejos, enamorados, / aprisionan la rubia imagen durante 10 minutos / en sus lunas que son grandes pupilas / brillantes de deseos. / Cuerpo maravilloso para ilustrar / todo lo bello, lo elegante, lo frívolo; / la tapa de una revista de modas, el 'affiche' de una crema reductora / la etiqueta del último perfume de París, / o el 'film', que es un pretexto de la compañía, /para demostrar al público que tiene contratada a la mejor 'mannequin vivant' del mundo". Nada más lejos de un contemporáneo como Nicolás Olivari, cuya experiencia cinematográfica fue cultivada en los cines barriales que tanto despreciaba *Cinegraf*. En *El hombre de la baraja y la puñalada*, escribió una serie de impactantes estampas sobre los astros y divas hollywoodenses, donde los describía como sujetos a la vez eróticos y repugnantes. Por ejemplo, Joan Crawford tiene una "ingravidez tuberosa" ([1933] 2000, p. 58), Greta Garbo tiene la "garganta quemada por el whisky" (p. 66), y Marlene Dietrich tiene el sexo "lleno de placas sifilíticas" (p. 86).

[135]No se conoce en concreto cuáles fueron las fotografías que expusieron Coppola y Stern porque no existe un catálogo de esa muestra. Según indica Verónica Tell (2006), es posible reconstruir parte de las fotos gracias a algunos artículos ilustrados en la prensa y de un importante texto de Jorge Romero Brest sobre fotografía en *Sur*: retratos realizados por Stern, paisajes de l'Ardèche, fotografías de esculturas del British Museum, imágenes de Buenos Aires y de Londres, y algunas tomas de objetos cotidianos. Esta foto entre las páginas de *Cinegraf* es, efectivamente, una de las imágenes pertenecientes a la serie de Londres sacadas por Coppola en 1934.



HIS

Miss Carole Lombard
es una de esas rubias muñecas de cera
que sonríen comercialmente en los escaparates
de las casas de modas,
y a la que algún-modisto genial infundió vida
para que le sirva de perfecto "mannequin vivant"
haciendo propaganda a sus creaciones
desde la pantalla blanca,
que ella transforma con su elegante presencia
en una fría y satinada hoja de "Vogue"

Muñeca rubia y encantadora,
que en lugar de decir sólo "papá" y "mamá"
tiene un mecanismo complicado
que le permite repetir automáticamente,
con gracia helada y elegante,
infinidad de frases frente a las cámaras.

Cuando la contemplamos, la pantalla
nos parece el cuadrado y transparente cristal
de la vidriera de una casa de "Robes et Manteaux",
y el actor con quien dialoga,
un vidrierista yankee que discute con ella
la mejor manera de colocarla,
para mostrar al público
el maravilloso modelo.

Y Carole Lombard triunfa.
Su cuerpo glorioso es la mano única y perfecta
para los ceñidos guantes de los trajes modernos.

Un cuerpo tan hermoso
que, después que ella se aleja,

CAROLE LOMBARD,
VENUS AERODINAMICA Y MANNEQUIN
por Eduardo Ken.
fotografía de la exposición de
Horacio Coppola

Figura 5.2. Carole Lombard y Horacio Coppola.

Así, colada entre las fotos publicitarias generadas por los estudios de Hollywood, *Cinegraf* introdujo una imagen del pionero de la fotografía moderna en Buenos Aires. Este gesto en apariencia aislado habla de la especial atención que puso Pessano a las posibilidades de las imágenes reproductibles, pero también de las paradojas en torno

a la coexistencia entre el nacionalismo conservador y el concepto de modernidad. Como han demostrado Adrián Gorelik y Anahí Ballent en una serie de estudios fundamentales sobre urbanismo, arquitectura y territorio (Gorelik, 1998; Ballent y Gorelik, 2001), el vínculo entre modernización y nación fue central en el período 1930-1943. No es casual que a la exposición asistieran –invitados por Victoria Ocampo– el intendente de Buenos Aires Mariano de Vedia y Mitre, el secretario de Cultura Atilio Dell'Oro Maini y el arquitecto del obelisco Alberto Prebisch; y que a raíz de esta visita se le encargara a Coppola el famoso libro de fotos sobre Buenos Aires editado por la Municipalidad en 1936.

Tampoco llama la atención, entonces, la presencia de *Cinegraf*. En una escala menor y prematuramente, antes de alcanzar un puesto jerárquico en el instituto que le permitiera una intervención estatal sobre el campo cinematográfico, Pessano diseñó en su revista una plataforma que, además de publicar contenidos vinculados con Hollywood, discutía la necesidad de modernizar el cine nacional y de usarlo como vidriera para mostrar el país al mundo. De allí su obsesión con llenar las páginas de imágenes del territorio nacional (urbanas y sobre todo rurales) que representaran algo diferente a lo que se veía en las películas argentinas caracterizadas por el pintoresquismo arrabalero y el criollismo popular que tanto despreciaba. Existe otro ejemplo que ilustra mejor esta cuestión. En el editorial del número de septiembre de 1933, Pessano escribió uno de sus clásicos textos contra el cinematógrafo local donde le reclamaba al Estado que instrumentara al cine como medio de propaganda oficial:

> Más que lentas labores diplomáticas y que cuidados cursos de divulgación, los desplazamientos de una máquina de tomar películas, abriendo por los cuatro puntos cardinales el campo de visibi-

> lidad, resultan para la nación que necesita hacerse conocer –y la Argentina está en este caso– el medio verdaderamente rápido y concluyente [...] ¿es imprescindible que sea un 'gaucho', siempre, el argentino de las películas nacionales, cuando no el arrabalero? ¿Debe contemplársenos fuera a través del físico de un individuo que pertenece, así, a la literatura y no a la actualidad de la nación? Creemos que es hora de cesar ya en esto. (p. 3)

Curiosamente, las fotos que acompañan al texto (fig. 5.3) son de una película argentina, el epígrafe dice: "Fotografías de Buenos Aires, obtenidas por John Alton en su nueva película".[136] *Cinegraf* raramente publicaba *stills* de producciones locales pero aquí hay un esbozo de algo distinto. Dos años antes de la exposición de Coppola –y de los estrenos de *Crimen a las 3* y *Escala en la ciudad*–, estos fotogramas de la ciudad en contrapicado que juegan con la geometría y las sombras de una ciudad arquitectónicamente moderna, permiten inferir el tipo de representación que interesaba a Pessano. Sin embargo, la ilusión duró poco. Cuando la película se estrenó fue puesta en el banquillo de los acusados junto a otras películas nacionales:

> Desde *Los tres berretines*, realidad de un nuevo ciclo y esperanza hasta hoy frustrada, hemos tenido esperpentos negociables como *Tango*, *Dancing*, *Calles de Buenos Aires* y *El hijo de papá* que lastimarían el crédito del país si, de llegar al extranjero, se les atribuyera alguna representación nacional. (*Cinegraf*, junio, 1934, p. 15)

---

[136] Los fotogramas son de *El hijo de papá* (John Alton, 1934), la película que el fotógrafo produjo junto a Sandrini y que luego fue quemada. Probablemente estas imágenes impresas en *Cinegraf* sean de las pocas que sobrevivieron en una calidad decente.

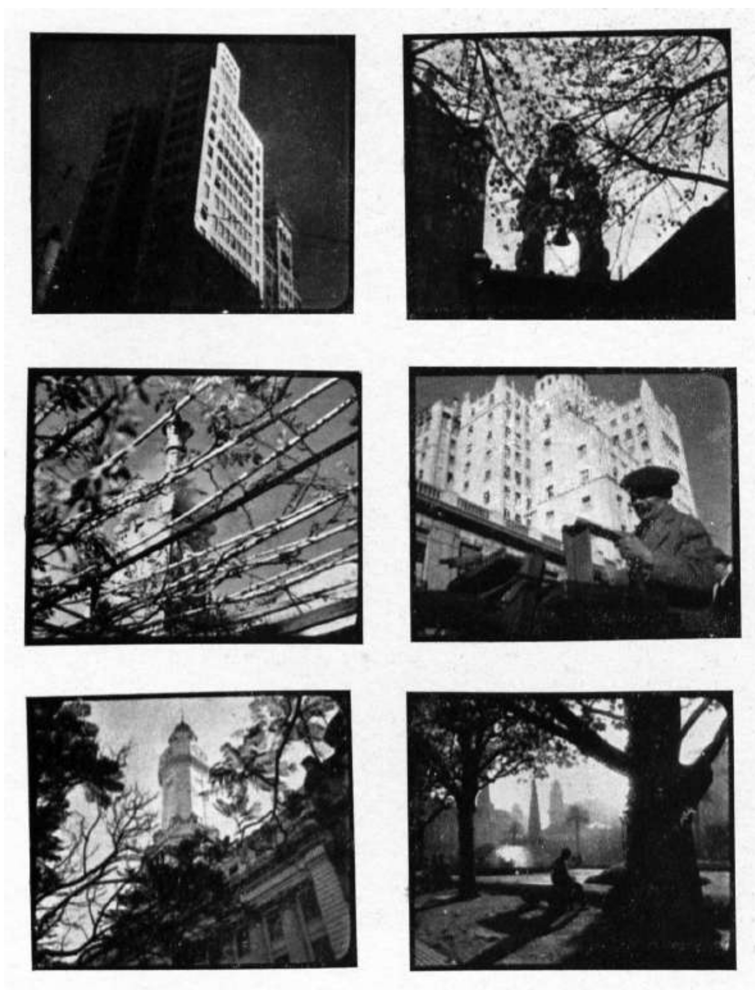


Figura 5.3. Buenos Aires por John Alton.

En los próximos apartados, abordaré la base conceptual detrás de estas problemáticas que dispararon los ejemplos visuales y el camino que llevó a *Cinegraf* a publicar cada vez más paisajes nacionales. Si bien, como he señalado, la ambivalencia y las paradojas entre nacionalismo tradicionalista y modernidad fueron sus rasgos estructuradores, la revista consolidó una postura crítica bastante definida y coherente (al menos bajo sus parámetros de análisis) frente al fenómeno cinematográfico. Y es posible leer cierta continuidad entre lo que los críticos de *Cinegraf* veían en los cines de Hollywood y Europa y lo que esperaban del cine nacional.

Lenguaje maravilloso del silencio: de Lubitsch a Mickey

En los textos editoriales que escribió Pessano bajo el título "Primer Plano" hubo tres motivos recurrentes: una inquietud estética –¿hacia dónde va el cine luego del fin del cine (mudo)?–, una indignación moral –a propósito de los personajes y temas de arrabal del incipiente cine nacional y del Hollywood sonoro–y, como consecuencia, una exigencia al Estado –la necesidad de un sistema de control y censura sobre la producción–. Como una suerte de declaración de principios, en el editorial del primer número ya aparecían estos temas. Pessano (abril, 1932) advertía a sus lectores sobre el estado en el que entró el cine luego de la irrupción de la voz: "*El cantor de jazz* convirtió desde entonces en un pobre escenario las pantallas del mundo, interpuso fronteras de lenguaje y quiso aniquilar en instantes la inmensa obra de largos años de estudio". Y hacía un pedido al cine argentino, "al tan bastardeado cine nacional", para olvidar "al gaucho inverosímil" y "al 'lirio del *dancing*'" (p. 5). Sin embargo, estaba lejos de ser un mero aspirante a censor. Su voluntad por organizar la escena cinematográfica

nacional avanzó a la par de una reflexión general sobre el audiovisual. A Pessano le preocupaban los cambios en el estatuto de la imagen tanto como su instrumentalización político-pedagógica (por eso no es casual que, luego de ejercer la crítica, se desempeñara como funcionario y productor de documentales). En este sentido, la aparición del sonido sincronizado se convirtió en una de las obsesiones recurrentes. Como sintieron muchos otros intelectuales contemporáneos, para Pessano (enero, 1934) las *talkies* que comenzaban a llenar las salas de Buenos Aires habían alterado la pureza de la narración visual:

> Gravita sobre el cinematógrafo una especie de 'estado de sitio'. Lo ha provocado el diálogo mal entendido de las nuevas –¡tan viejas!– películas. Carecemos de antiguas garantías, ya habituales, de pequeñas seguridades ganadas para sus buenos amigos, por el laborioso y añorado cine de las producciones silenciosas. Y es que hoy hacen las cintas con un horizonte recargado de nubarrones. Ha aumentado el realismo con la percepción matemática de todo susurro. Tenemos una vida más palpable en la pantalla, pero, ¿la hemos querido siempre así, esa vida? (p. 3)

Esta posición frente al cine sonoro fue compartida por los otros críticos de la revista. En la reseña de Roberto Moro (junio, 1933) sobre la película *If I had a million* (1932) –una obra colectiva dirigida por siete directores y escrita por dieciséis guionistas–,[137] el autor rescataba solo

[137]La película cuenta la historia de un empresario que, a punto de morir y asqueado por los familiares que merodean su agonía para recibir la herencia, decide regalar su fortuna a una serie de desconocidos elegidos al azar mediante la guía telefónica. Cada fragmento a cargo de un director distinto narra la historia de un ciudadano común que recibe un millón de dólares por sorpresa.

dos fragmentos que ejemplificaban "el triunfo rotundo del silencio": el corto de Stephen Roberts, porque no necesitaba otro procedimiento más que los gestos y los matices de expresión, y sobre todo el corto de Ernst Lubitsch, porque "se habla allí todavía menos" (p. 7). Este cortometraje, en efecto, es una lección de economía narrativa: diez planos, dos líneas de diálogo y una onomatopeya para narrar el hecho insólito de recibir un millón de dólares, la estructura jerárquica de una empresa y la inversión de la relación laboral empleado-patrón.[138]

El panteón de directores que construyó *Cinegraf* estuvo compuesto por aquellos nombres que, a su juicio, salieron más o menos victoriosos del pasaje del cine silente al cine sonoro (King Vidor, Frank Borzage, Josef Von Stenberg, William Wellman, W.S. Van Dyke). Pessano y Moro (abril, 1933) escribieron un artículo sobre Lubitsch en el que cuestionaban sus primeras incursiones en el sonoro por ser "demasiado amables con el teatro" y dependientes de la estrella cantante (Jeanette MacDonald o Maurice Chevalier), pero también le adjudicaban un lugar especial porque logró que las "películas bastardas" alcanzaran la perfecta modulación del uso de la voz en el cine (p. 8). La lectura que hicieron de *Trouble in paradise* (Ernst Lubitsch, 1932) es un

[138]Es también un ejemplo práctico del escurridizo concepto de *Lubitsch touch*, el cual tenía la capacidad de condensar el sentido en un gesto, una imagen, un chiste, un giro cómico o una salida sofisticada. Kristin Thompson (2005) ha realizado una breve historización del concepto al advertir la vaguedad e imprecisión con que se lo ha usado desde la década de los veinte en adelante. La dificultad de definir cuál es el *toque Lubitsch* consiste en que no responde a un único procedimiento, sino que puede encontrarse en los distintos *toques* que ha utilizado el director para resolver las distintas situaciones narrativas con las que se encontró (Thompson, 2005). El concepto también llegó a la Argentina. En el último número de *Cinegraf*, una página completa ilustrada con fotos de la película que Lubitsch hizo con Marlene Dietrich explica el sentido del *toque Lubitsch* (*Cinegraf*, diciembre, 1937, p.31).

buen ejemplo de la capacidad analítica de *Cinegraf* y de su interés por identificar autores diestros en la narración visual. Lubitsch, señalaba Moro, en lugar de abrir la película con dos enamorados navegando por un canal de Venecia, los intercambió por una pila de basura transportada sobre una góndola. Había un "organizador estupendo" encargado del relato. Aquello que lo interpeló fue la capacidad del director para condensar y anticipar en una sola escena el sentido general de la película. El silencio (o más bien la destreza para evitar los diálogos), entonces, era especialmente meritorio porque el gran temor para estos críticos consistía en que el cine se diluyera en el teatro. Aun así, ni el propio Lubitsch, maestro del "juego silencioso de las expresiones", se salvó de los cuestionamientos. Si bien le reconocían que en su etapa muda supo transponer con éxito el teatro de Oscar Wilde a un nuevo lenguaje, nunca dejaron de condenar sus *talkies* por estar subordinadas a la verborragia teatral.

Considerando la recepción generalmente negativa que tenía el cine sonoro (sobre todo en los primeros números donde todavía la transición entre las dos tecnologías era un problema latente), es lógica la especial atención que recibió el cine de animación, el cual funcionó como una especie de refugio: "El talento de los creadores de ocurrencias de tinta china en acción sustentó, cada vez con más seguridad, un baluarte firmísimo del arte cinematográfico que, en lugar de precipitarse con el aluvión de parloteos, supo ser beneficiario del cambio" (Pessano, febrero 1933, p.3). En la concepción de Pessano, la variedad de expresiones corporales y faciales que tenían los actores del cine mudo se trasladó a los dibujos animados y a la soltura de sus cuerpos en movimiento. El entusiasmo que sintió frente a *King Neptune* (Burt Gillett, 1932) –un corto de la serie *Silly symphony* producida



Figura 5.4. Mickey lee y escribe en *Cinegraf*.

por Walt Disney– lo llevó a afirmar que, más que dibujos en tinta china, eran "actores de gestos sin vicios". Como ha señalado Robert Sklar (1975), "la primera película de Mickey Mouse, *Steamboat Willie* (1928), llegó en un momento crucial para la industria durante la transición del silencio al sonido" y en los años sucesivos Disney logró un alto nivel de sincronización técnica e interacción creativa entre imagen y audio (p. 199). Ante las producciones de Walt Disney, y las de Max Fleisher, Pessano, lejos de hablar de un "aluvión de parloteos", le exigía a los empresarios cinematográficos que los dibujos animados ocuparan un lugar más importante en la programación de las salas así los espectadores se acostumbran a ellos: "Todo es cuestión de educar al público".[139] Todavía más, la revista, despreocupada por la verosimilitud y con cierto irónico posicionamiento crítico en defensa de los dibujos animados, transformó a Mickey Mouse en el encargado de la página general dedicada a la crítica de los estrenos. En la sección "Yo,

[139]Disney tuvo una importante presencia hasta el final de la revista. En uno de los últimos números puede leerse la misma defensa a los personajes animados frente a los actores, hecha por Eduardo Ken (julio, 1937): "[...] los dibujos, con su constante línea de excelencia artística, ofrecen la seguridad de hallar en ellos varios minutos de cine puro" (p.37).

crítico", bajo el seudónimo del ratón, se escribieron algunas de las reseñas más incisivas.

El Mickey de *Cinegraf* solía cargar contra las "operetas".[140] Término en uso para hablar ya no solo del género teatral que el cine había adaptado a su medio, sino también para referirse despectivamente a toda película con música, canciones y una trama cómico-romántica. En rigor, aquello que los críticos leían como una contaminación del "cine puro" por vía del teatro popular era en buena medida cierto: en 1929 más de 400 actores y actrices de Broadway emigraron a la costa oeste seducidos por la oferta laboral de una industria que necesitaba talentos parlantes, y Hollywood abrió estudios en la costa este para abaratar costos usando los recursos que le proveía Broadway (Gomery, 2005). Pero lo que no entraba en el horizonte ideológico de *Cinegraf* era que el cine se alimentara de una industria que excedía al medio cinematográfico. Como ha demostrado Douglas Gomery (2005), la industria musical, la radio y el *vaudeville* (y en menor medida otros géneros teatrales como el drama, el musical y la revista) eran competidores directos del cine en los años veinte y Hollywood, de manera planificada, veloz y con el fin último de incrementar sus ingresos, fue incorporándolas en el pasaje definitivo al sonido sincronizado. Hacia el final de la década, las dos cadenas radiales más importantes –NBC y CBS– estaban controladas por o asociadas a estudios cinematográficos, y entre Warner, Paramount, RCA y Loew's/MGM, compraron la

[140]"Ningún tipo de películas ha tenido tanto arraigo como éste en la nueva producción, y de allí que los directores que recurren a él sabiendo que el público gusta de espectáculos amenos, de música pegadiza, de movimiento desenvuelto, tienen la obligación de irse remozando. No es posible hacer hoy una opereta como se la entendía en el teatro antiguamente" (Mouse, agosto, 1932, p. 10).

mayor parte de las editoras musicales de Tin Pan Alley absorbiendo el mercado de la música popular norteamericana. Por último, los grandes estudios desplazaron al circuito teatral del *vaudeville*, su rival directo. En la temporada 1929-1930 este espectáculo perdió su competitividad frente al cine, los artistas pasaron al medio audiovisual o a la radio, y los teatros se renovaron para proyectar exclusivamente películas sonoras dejando de lado las actuaciones en vivo.[141]

Para *Cinegraf*, cuyo objetivo era definir el lugar del cine como arte autónomo, elevarlo a la categoría de las artes consagradas y construir una publicación de crítica especializada, fue imposible asimilar este momento de cambios estéticos, tecnológicos y comerciales, y conciliar el nuevo paisaje sonoro del campo cinematográfico con su versión idealizada del cine. Tan es así que en la reseña de *One hour with you* (Ernst Lubitsch, 1932) el crítico bajo el seudónimo de Mickey le adjudicó el fracaso a un joven George Cukor, codirector de la película, porque desconfiaba de que Lubitsch pudiera haber filmado tal cosa:

> No creo que sea el alemanote de las indecencias finas –nombré a Ernst Lubitsch– el responsable de *Una hora contigo*. Prefiero atribuirle la mala copia de tantas cosas a ese sospechoso señor Cukor que las oficia de ayudante. Sería imposible que hubiera en una película de Lubitsch tan poco Lubitsch. Allí ni Strauss, ni Lily Damita, ni cincuenta versiones, salvan nada. Y eso que Chevalier está algo diferente, aunque "más feo que nunca", según le oí a una fanática

[141]Warner Bros y luego Fox, pioneros del sonido sincronizado, realizaron sus primeros cortos sonoros con los talentos del *vaudeville*. Al Jolson, la estrella de *The Jazz Singer* y *The Singing Fool*, provenía del vaudeville. Al igual que muchos otros artistas como Eddie Cantor, los hermanos Marx, Joe. E Brown, George Burns, Gracie Allen, W. C. Fields, Bert Wheeler y Robert Woosley, Will Rogers, y Mae West.

> suya a la salida. Y es que la obra es apolillada. Tiene tanto de falso que se cree estar frente a un escenario. Y estar frente a un escenario, para la gente que gusta del cine, no resulta siempre cómodo. (Mouse, agosto, 1932, p. 10)

Vistos hoy, los pronósticos fatalistas por la introducción del sonido pueden parecer absurdos y están atados a un momento muy específico. Pero, dado el énfasis que *Cinegraf* ponía en la cuestión del estilo, no son del todo errados. Por un lado, David Bordwell (1985) demostró que "el cine sonoro no era una alternativa radical a la cinematografía silente: el sonido como sonido, como un material y como una serie de procedimientos técnicos, se insertó en el sistema ya constituido del estilo clásico de Hollywood" (p. 334). Por otro lado, si bien el sistema narrativo no se vio alterado radicalmente, no sucedió lo mismo con el *estilo visual*. Precisamente, Bordwell (1985) ejemplifica este fenómeno con un análisis comparativo entre *One hour with you*, que tanto había decepcionado a *Cinegraf*, y su versión muda, *The marriage circle* (Ernst Lubitsch, 1924): "Diferencias de los recursos estilísticos (voz, duración del plano, ritmo de montaje, movilidad de cámara) pero similitud fundamental de los sistemas (coherencia de causalidad, espacio y tiempo)" (p. 338).

Hacia una estética deseable para el cine nacional

Esta nostalgia estética, o reacción conservadora ante una forma cinematográfica desaparecida en el cine comercial, encontró una de sus mejores expresiones en la defensa ferviente que hizo *Cinegraf* de la película *Éxtasis* (*Ekstase*, Gustav Machatý, 1933). El cine europeo ocupaba un lugar de calidad en la revista y, generalmente, venía asociado a un reclamo de los críticos hacia los empresarios de las salas

cinematográficas por rendirse ante el éxito de público que tenían las películas hollywoodenses, independientemente de la calidad de estas. Ulyses Petit de Murat, que para entonces escribía su columna cinematográfica "Sombras y sonidos" en el diario *Crítica*, le dedicó tres notas en distintos días a la película checa y en una de ellas relató la función privada que organizó Pessano para invitados del ambiente intelectual y artístico.[142] La exhibición fue en una sala de la filial local de la Universal, encargada de la distribución nacional. *Éxtasis* había causado revuelo en el mundo por las escenas con desnudos y sexo, y cuando llegó al país hubo un intento de censura municipal. Desviándose de los aspectos carnales, Pessano y Petit de Murat (quien se reconocía con orgullo en las opiniones del *prestigioso crítico* de *Cinegraf*) realizaron una interpretación en clave metafísica. Para Petit de Murat (20 de noviembre de 1934) "el film del director Gustav Machatý se refiere, en gran parte, al cuerpo, pero se dirige al alma. Al puro e inatacable diálogo del alma con el cuerpo". Y ambos celebraron su mutismo. *Éxtasis*, decía Petit de Murat (23 de noviembre de 1934),

> [...] es como liberarse, de pronto, de las películas totalmente habladas, retornar al goce puro de la sucesión de imágenes. La gente que muere hablando, que ama hablando, que odia por medio de pomposas frases, que concluye por atormentarnos a fuerza de palabras, tan acosadoras

[142]"El éxito de esta exhibición ha sido completo. Concurrieron a ella figuras de primera línea en los círculos intelectuales y artísticos. J. B. Tapia y Emilio Centurión, entre los pintores. Enrique Amorim, Homero Gugliemini, Klimovsky, O´Dena y Fernández Moreno, entre los escritores. La gran fotógrafa Anne Marie Heinrich; las actrices Norma Castillo, Maruja Gil Quesada y Nuri Montsé; el director alemán Mr. Pohly; la creadora de modelos cinematográficos Jerry Willis y todos los críticos cinematográficos de Buenos Aires" (Petit de Murat, 20 de noviembre de 1934).

como el sordo retumbar de un tambor, incesantemente percutido, destiñe las imágenes, las traslada a una incómoda zona, en que el goce esencial de la visión se traslada, en una perversión artística, al oído.

Pessano (noviembre, 1934b), de manera previsible, señaló en su editorial que la película le evocó una forma cinematográfica ya perimida. Pero, hacia el interior de la revista, una nota a cargo del crítico César F. Marcos (en su primera aparición) utilizó a *Éxtasis* para pensar el destino del cine argentino. A diferencia de otros redactores que tenían una posición ambivalente frente a Hollywood como modelo a seguir, Marcos solía despreciarlo por su vulgaridad y por su dependencia del argumento, es decir, aquello que iba en detrimento de la capacidad visual y trascendente de las imágenes.

> No es buscando modelos en las cintas norteamericanas, propósito inconfesado pero verdadero, como nuestros directores encontrarán el camino de la propia realización. No es tampoco bebiendo la inspiración en las letras de los tangos. Necesitamos salir a respirar el espíritu de la tierra [...] El día que el porteño, el argentino, se vea tal como es, no habrá tanta cinta de Hollywood que le interese. No se verá tampoco, y esto vaya como aviso, enlazando bailarinas desde un palco o, transformado en estudiante, llevando revólver en el bolsillo posterior del pantalón, por más que haya un Gardel cantando tangos con algunos gauchos "sui generis". *Éxtasis* aparece como un modelo para nuestra producción porque nosotros necesitamos ir a la naturaleza y Machatý nos ha brindado una muestra de lo que la tierra puede dar. (Marcos, diciembre, 1934, p. 16)

Para Marcos la "plasticidad de la imagen" y "el sentido cinematográfico del paisaje" eran capaces de producir en el espectador la per-

cepción de que "hay algo más allá". Esta sería la virtud de un potencial cine argentino: la posibilidad de alcanzar la Argentina auténtica o esencial, una idea que tenía sus raíces en la corriente ensayística de la época cuyo "intuicionismo ontológico", como propone Oscar Terán (2008), era el método de abordaje de la realidad nacional (p. 242).[143] Como he mencionado en el capítulo III, el ensayo de interpretación nacional de los años treinta (Mallea, Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz) tuvo su antecedente inmediato en las apreciaciones que hicieron los viajeros culturales extranjeros (Ortega y Gasset, Frank, Keyserling) sobre el pueblo, la identidad y la tierra argentinos en la década anterior. *Cinegraf*, más lejos del pesimismo de Martínez Estrada respecto del malestar telúrico nacional (*Radiografía de la Pampa*) que del binomio desarrollado por Mallea sobre una Argentina visible y una invisible (*Historia de una pasión argentina*), adaptó estos conceptos para pensar el caso del cinematógrafo nacional. Pero al no encontrar ejemplos visuales locales en los que identificarse, debió recurrir al cine extranjero o a la literatura nacional. De hecho, Marcos indicó explícitamente las lecturas a seguir, entre ellas *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz, donde el autor opone una naturaleza física a una espiritual.

> Tomen nuestros directores el primer tren que parta lejos, sumérjanse en el campo, aspiren su aire y, si están verdaderamente dotados, los motivos surgirán. Lean *Don Segundo Sombra*, algunas narra-

[143]"El intelectual se posiciona frente a la realidad dispuesto a detectar su esencia a través de una suerte de visión inmediata (precisamente, el verbo *intuire* en latín significa 'ver'). Este abordaje ya no recurre al intelecto, al razonamiento, según el modelo de la cultura científica, sino a una potencia de la conciencia habilitada para captar la realidad en sí misma, dentro de una constelación de ideas que forman parte de la reacción contra el positivismo" (Terán, 2008, p. 242).

ciones de Yamandú Rodríguez, los versos del Viejo Pancho, lean el libro de Scalabrini Ortiz en la parte que se refiere a nuestra metafísica de la tierra, rechacen los detalles y lo circunstancial, vayan a lo profundo, contemplen los surcos paralelos del arado, escuchen el canto de la trilla, miren las espigas de oro que el trigo acuña y, si después de todo esto, no tenemos cintas con olor a campo, con sabor criollo, el cine nacional... seguirá careciendo de hombres, no de posibilidades. (Marcos, diciembre, 1934, p. 16)

La cuestión del paisaje cinematográfico como garantía de la unión entre el hombre y la naturaleza y como futuro del cine nacional *auténtico* fue una constante en la revista (en textos e imágenes) hasta el final de su publicación, una utopía cinematográfica o un cine esencial (la Argentina invisible) obstruidos por el cine de matones, muchachas de cabaret y arrabal (la Argentina visible). Como desarrollaré más adelante, esta postura no solo llevó a *Cinegraf* a elidir de sus páginas un género necesariamente urbano como el policial (raramente aparecían referencias a las películas de *gangsters* hollywoodense tan en boga, salvo cuando los críticos se indignaban cuando el cine nacional se apropiaba del género), sino también a negar deliberadamente la producción local existente: "Desconocemos todo lo que hasta ahora se ha querido presentar como película nacional" (Pessano, marzo, 1936, p. 5).

Estas indagaciones telúricas, así como el intento de elevar espiritualmente la imagen cinematográfica, no tuvieron necesariamente su modelo en el cine europeo. En la admiración de *Cinegraf* por determinados directores de Hollywood como Frank Borzage y King Vidor se pueden encontrar los mismos principios estéticos. Cuando Roberto Moro (febrero, 1935) escribió sobre la película *Our daily bread* (King Vidor, 1934), en la cual se cuenta la historia de un grupo de campe-

sinos durante la Gran Depresión, celebró las imágenes que remiten a la vuelta del hombre a la tierra.[144] En el caso de Borzage, el estilo de su cine sintonizaba estrechamente con la matriz interpretativa de *Cinegraf*. Uno de los rasgos que caracterizan a este director es el componente espiritual de sus películas (Belton, 1974), en especial de los melodramas, donde los personajes raramente son víctimas de las polarizaciones maniqueas típicas del género. En cambio, la pareja romántica consiste en una suerte de una unión eterna que se sobrepone a cualquier obstáculo mundano, lo cual se traduce visualmente en el reconocible estilo con el que el director compone sus imágenes: planos en los que la iluminación vuelve intangible y desmaterializa el espacio en el que se encuentran los personajes.

En *Cinegraf* casi todos los críticos escribieron alguna vez sobre Borzage –Roberto Moro y Carlos Alberto Pessano (marzo, 1934), Luis Abascal (julio, 1934), Henri Niger (octubre, 1934)– concentrándose en el lirismo de las imágenes y en la independencia del diálogo como uno de sus rasgos principales.[145] Sin embargo, Borzage también sirvió de excusa para hablar mal del cine argentino. Luego del estreno de *Man's castle* (*Fueros humanos*, Frank Borzage, 1933), una película con Spencer Tracy y Loretta Young que pone en escena los efectos sociales de la crisis económica en la ciudad

[144]Aunque tampoco se ahorra la objeción a la inclusión de un personaje urbano como el de la *vamp*.

[145]El propio Borzage dijo en 1936: "[A]unque las *talkies* se han convertido en la forma suprema de entretenimiento, todavía siento un impulso irresistible de dirigir una película sin diálogo, sin otro sonido que la música incidental. Por eso mis películas tienen la menor cantidad de diálogo posible. En las escenas de amor es casi siempre superfluo. ¡Cuánto más expresivo es una mirada, una caricia, un gesto!" (citado en Dumont, 1993, p. 22).

Nueva York, Abascal escribió una crítica fascinado por la resolución cinematográfica del director mediante la cual los protagonistas se escapan y se elevan de "la barriada de extramuros" que los condicionaba materialmente. Unos años después, Pessano (marzo, 1937) recordaba la misma película, pero para hablar mal de *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori, 1936): "Un refugio de desocupados, semejante al que permitió realizar *Fueros humanos* en Norte América, refugio ya desaparecido, es lo que en *Puerto Nuevo* interesa de la Argentina" (p. 36). El barrio marginal que había conmovido a *Cinegraf* ahora aparecía como un espacio negativo. De cierta manera, *Cinegraf*, fascinada con el tratamiento cinematográfico que hicieron Vidor y Borzage de la crisis económica de los años treinta, buscaba algo similar para el caso argentino. Como si cierto tipo de cine pudiera encauzar un renacimiento espiritual del ser nacional.

> Al arribar a la década de 1930, las nuevas elites intelectuales están en el seno de un proceso nacional que, por primera vez en más de medio siglo, ha experimentado severos impactos. Es preciso reiterar que esta crisis excede en mucho el plano económico. En rigor, es una crisis que afecta imágenes argentinas largamente construidas: la creencia argentina en la excepcionalidad y el destino de grandeza de este país y en expectativas reales e imaginarias depositadas en la movilidad social ascendente. En esa ensayística de los años 30, la Argentina es construida como un país que ha perdido el norte, y que debe arreglar cuentas con su propia conciencia. Se trata de ensayos que se preguntan por las razones de esa crisis (¿dónde está la culpa?) y que suelen deslizarse hacia temas de identidad nacional (¿qué somos, cómo somos los argentinos?). (Terán, 2008, p. 143)

Cinegraf, con sus limitaciones y con una mirada sesgada por un elitismo recalcitrante, adaptó las ideas en circulación en torno al problema del ser nacional e intentó buscar una interpretación cinematográfica a este conflicto. Volveré sobre el tema en el apartado "La patria es grande: personajes y paisajes del cine nacional", pero antes es necesario entender esta búsqueda del ser nacional en el cine como parte de una reacción general a la irrupción de las masas, y en este caso, masas de espectadores.

Sonidos, lenguas y masas

"De pronto pareció que había mucha más gente, que se movía más, que gritaba más, que tenía más iniciativa; más gente que abandonaba la pasividad y demostraba que estaba dispuesta a participar como fuera en la vida colectiva", dice José Luis Romero (1976, p. 319) de la explosión demográfica que vivieron Buenos Aires y otras ciudades latinoamericanas desde 1930 en adelante. *Cinegraf* reaccionó a esta *ciudad masificada* al igual que otros sectores de la *sociedad normalizada* que percibieron a las masas como un enemigo –una amenaza– con el que debían compartir la esfera pública, política y cultural. Por eso, en paralelo a las reflexiones estéticas sobre la aparición del sonido sincronizado y otras cuestiones formales, se concentró especialmente en discutir las prácticas de exhibición y el comportamiento de las audiencias, dejando en evidencia una clara jerarquización entre los públicos de los cines del centro, los cines de barrio y los cines del interior.

Cinegraf solía aludir al carácter selecto de sus lectores. Por ejemplo, cuando se quejaba de los errores de traducción en los subtítulos: "Es necesario que se presenten películas mediante adaptaciones esmeradas [...] a riesgo de emigrar de las salas a los amigos del cine, que

los son también de la pulcritud y del buen gusto" (Pessano, octubre, 1933, p. 3). *Cinegraf* era "una revista para público superior" (Pessano, noviembre, 1933, p. 3), aquel capaz de percibir y valorar las alteraciones entre los textos originales y las traducciones. Este era el tipo de consumidor para el que escribían: un espectador porteño, alfabetizado y con cierto interés en la cultura ilustrada (p. 3). En el lado opuesto estaban aquellos espectadores que no solo eran incapaces de advertir los errores de traducción, sino que, además, disfrutaban de las películas hispanoparlantes de Hollywood, "acreedoras al franco repudio del cual el público argentino inteligente las ha hecho objeto desde un principio" (Pessano, septiembre, 1932, p. 3). El ataque estaba dirigido a todas las variaciones en las que Hollywood se aproximó a la lengua española (versiones dobladas, *remakes* con actores latinos, o películas con guiones originales para el mercado extranjero). Pessano (abril, 1936) recordaba de la siguiente manera la proyección de la primera película doblada en Buenos Aires:

> Una vez, en el Gaumont, la pantalla que reflejaba la imagen blanca de Ann Harding dejó escapar una jerigonza extraña, más, mucho más extraña aún que si Ann Harding intentase comunicarse con nosotros en esperanto. Era el primer intento de "doblar" las voces de los artistas que llegaba a Buenos Aires. No era posible concebirlo. Menos aceptarlo. Como no fueron posibles otros estrenos posteriores. Buenos Aires culto no aceptó jamás los "dobles", ni siquiera las producciones habladas en español, dobles miserables, al fin, de originales *yankees* de serie. (p. 5)

Para *Cinegraf*, los espectadores de las "salas de categoría" no seguían los mismos patrones de gusto que los de los barrios y del interior

del país, ya que estos solamente "reclamaban voces que dijeran cosas comprensibles para todos" y eran la justificación de que existieran esta clase de "esperpentos" (p. 5). Los sectores populares no elegían las películas a conciencia, sino por descarte, y el inglés, para ellos, era simplemente un sonido que incorporaban bajo la forma de muletillas:

> No todo el mundo de los espectadores cinematográficos es el grande aunque pequeño mundo de las salas de alta categoría. El público de éstas es culto, sabe leer de corrido y se acostumbró ya –cerca de diez años lleva de práctica– a ver, oír y leer rápidamente los letreros explicativos. [...] Insensiblemente, los espectadores que oyen un idioma incomprensible que en diez años no les ha dejado sino el saldo de un "so long" o el de un "good bye" y se sienten defraudados en el aprovechamiento de un espectáculo, van resultando el caldo de cultivo de las producciones que dejan escuchar un idioma familiar con el cual se hacen innecesarios los letreros. Cualquier novedad que pueda ser comprendida totalmente, sin desperdicio, viene a resultar una fiesta para ese espectador. Y acepta, entonces, lo que venga. Y va a ver la cinta que se le ofrece en "su" idioma no una vez, sino muchas veces. (Pessano, junio, 1936, p. 40)

Siguiendo esta lógica, el público que disfrutaba de las rústicas películas habladas en español de Hollywood era el mismo que ocupó poco tiempo después las salas del cine nacional. Aun desde el odio y la incomprensión, Pessano documentó el éxito de las producciones locales:

> Salas hay en la república que han pasado veinte veces *La muchachada de a bordo* o *Puerto Nuevo*. Salas hay que no cambian los programas de sus sábados y domingos desde que hace varias semanas anotaron en ellos dos films locales. Salas hay que estaban cerradas y se llenan

> al anuncio de una película "de Sandrini". Las localidades deben disputarse casi a brazo partido. Las carcajadas aclaman el más tonto de los chistes. El público que hacía retroceder la cinta de Gardel en el proyector para que se repitiera un tango está en sus anchas. El productor de las hazañas del malevo se envalentona. (p. 40)

En sus fantasías más elitistas, *Cinegraf* soñó con que el cine nacional se encontrara con el Teatro Colón. En 1936, Igor Stravinsky estuvo un mes en Buenos Aires donde realizó una serie de conciertos. La revista le dedicó varias páginas con ilustraciones propias, un registro fotográfico del ensayo de *La consagración de la primavera* y textos descriptivos, pero todo ello no fue sino una excusa para exigir una cámara cinematográfica *nacional* que registrara este tipo de eventos distinguidos.

> Un golpe nervioso de Stravinsky en el atril y la orquesta ataca los compases del ballet. En grupos, aislados, los bailarines comienzan el ensayo, ante la sala inmensa, solitaria y oscura. Faltan los fuertes focos, falta el aparato impresionante de la cámara cinematográfica, faltan el director y los operadores y los electricistas. Pero todo el escenario parece un set de *studio*. Y todo el ensayo, una escena de la película nacional que no se ha hecho entre nosotros aún. Porque el cine nacional, una vez que se llegó al Colón, fue para llenar de extras la platea en... una "fiesta del tango". (*Cinegraf,* junio, 1936a, p. 12)

Aunque el cine argentino ya se había encontrado con el Colón (la película a la que se alude en la nota es *El alma de bandoneón* [Mario Soffici, 1935] con Libertad Lamarque, cuyo final musical sucede en el célebre teatro), *Cinegraf* (junio, 1936b) anhelaba captar a Stravinsky con difusiones "a lo Carriére, o si se quiere, a lo Borzage" (p. 10). El

Teatro Colón era un espacio más democratizado de lo que le hubiera gustado a la revista,[146] pero este gesto de equiparar a un artista plástico con un director de cine define bastante bien los deseos y las limitaciones de Pessano y compañía. A ninguno de los directores de Hollywood admirados por la revista se le hubiera ocurrido segmentar a su público de la manera en que lo hacía *Cinegraf*, ya que jamás perderían de vista que el cine era un arte de masas. *Cinegraf* nunca ocultó su elitismo, sin embargo, por momentos pareciera intentar llevar a cabo una tarea titánica y, a la vez, absurda por separar al cine de la cultura popular y del mercado.[147] Como sostiene Graciela Montaldo (2016):

> [...] la cultura de masas implica, en primer término, una forma de producción y consumo mediada indefectiblemente por el mercado. Las masas entonces suponen un tipo de consumo cultural organizado en torno al número, al espectáculo, al gusto, una cultura de exposición en el espacio público a la que puede haber acceso irrestricto aunque mediado por el consumo, creando un espacio de igualdad virtual. (p. 21)

En el editorial sobre el debut comercial de *Éxtasis,* Pessano (noviembre, 1934) lo describió como un "estreno tumultuoso", "tu-

[146]De hecho, antes de su actuación en *El alma de bandoneón*, Libertad Lamarque había ganado el concurso "La Reina del Tango" que se llevó a cabo en el Colón en 1931.

[147]Como mencioné anteriormente, la posición elitista de Pessano frente a las expresiones de la cultura popular está más cerca de la revista *Criterio* y es más afín a la reacción de los "intelectuales antidemocrácticos" de los años veinte (Echeverría, 2013) que de otras expresiones de las derechas nacionalistas y católicas que comenzaron a aparecer en la década siguiente. Como ha estudiado Mariela Rubinzal (2016), en los años treinta hubo una inflexión en diversos sectores del nacionalismo con relación a la incorporación de las masas y a las industrias culturales.

multo típicamente criollo de cancha de *football*", provocado por aquellos que llegaban de los "teatruchos de 25 de Mayo" a los cines del centro en la calle Lavalle (p. 5). La película había generado revuelo por los desnudos de Hedy Lamarr (que en ese entonces conservaba su nombre original, Hedwig Kiesler) y *Cinegraf*, como ya mencioné, la defendió contra los intentos de censura. Pero Pessano también aprovechó la nota editorial para profundizar la distinción entre los públicos porteños. Al parecer, al día siguiente del estreno, la gente dejó de acumularse por la simple inclusión de una leyenda:

> [...] las carteleras anunciaban un film "únicamente para caballeros y señoras de alta cultura" [...] El auditorio de *Éxtasis* se obligaba, pues, a ser respetuoso. Y quizá lo hubiera sido, puesto en trance, el que protestó *Hallelujah* [King Vidor, 1929] en Mar del Plata, el que no quiso tolerar *La última carcajada* [*Der letzte Mann*, F.W. Murnau, 1924] en el Alvear, cuando esta obra clásica del cine fue exhibida entre una comedia bufa y un vodevil disparatado a las cinco y media de un domingo, sin previo aviso; posiblemente se hubiera conseguido el respeto de quienes silbaron e hicieron fiesta de analfabetismo al presentarse *Cazadores de almas* [*The Salvation Hunters*, Josef Von Sternberg, 1925], en el Grand Splendid. Y en *Acero* [*Acciaio*, Walter Ruttmann, 1933], y en *De sábado a domingo* [*Ze soboty na nedeli*, Gustav Machatý, 1931], del mismo Machaty, y en cuanta película se ha salido del trillado camino, tras de una preocupación estética. (Pessano, noviembre, 1934, p. 5)

Lo que en verdad irritaba a Pessano era que el acto de ir al cine habilitaba que potencialmente cualquier individuo pudiera acceder a él y, por lo tanto, que las diferencias socioculturales pudieran di-

fuminarse en la multitud. Pese a que *Éxtasis* cumplía con ciertos parámetros de gusto que *Cinegraf* creía exclusivos (el uso mínimo de los diálogos, el esteticismo de sus imágenes y la relación de los personajes con la naturaleza), el acceso al arte cinematográfico era irrestricto y la respuesta del público ante determinadas películas más o menos sofisticadas era inesperada. Aun así, esta postura no es llamativa si se considera el aparato teórico detrás de *Cinegraf*. En el artículo sobre los públicos, Pessano expuso su bibliografía citando un libro pionero en la reflexión científica sobre las masas, *Psicología de las masas* (1895) de Gustave Le Bon: "Porque es masa. Porque es muchedumbre. Mil hombres inteligentes reunidos se conducen como un gran imbécil" (citado en Pessano, junio, 1936, p. 40). Siguiendo a Montaldo (2016):

> Para Le Bon las masas son la gran amenaza del mundo contemporáneo. Lo son porque su actuación no obedece a ninguna racionalidad, a ningún plan. Son un puro instinto, una fuerza ciega que se deja arrastrar adonde la lleven sus propios impulsos, que no siguen ninguna dirección; pertenecen también a la escala más baja de la evolución. (p. 45)

El cine como arte plebeyo imponía cierta resistencia a la jerarquización del gusto que la revista se empecinaba en direccionar desde sus páginas. De todas formas, esto no impidió que construyera sus propias jerarquías dentro del campo cinematográfico. No solo con las películas y las audiencias, sino también con las estrellas.

Estrellas y visitantes

Si Lamarr representó el ideal de erotismo, sofisticación, y elevación espiritual, *Cinegraf* también encontró su reverso exacto y vulgar:

Mae West. La actriz que había llegado a Hollywood luego de triunfar en el vodevil y en Broadway se encontraba entre las figuras con más menciones dentro de la revista, sin embargo, todas ellas negativas. Era costumbre publicar textos de la vida de las estrellas, a veces en la forma de una biografía tradicional, otras en forma de homenajes en verso como aquella de Claudette Colbert. Lo curioso es que, para narrar la biografía de Mae West, se eligió un género particular, vinculado con el mundo del delito. El "Prontuario cinematográfico de Mae West" (Moro y Rosemberg, abril, 1934) describe los conflictos que tuvo con la justicia por su espectáculo *Sex* (escrito, producido y dirigido por ella), pero no hay ninguna foto o dibujo de la actriz como era habitual en este tipo de notas. Su imagen estaba prohibida en la revista, ya que era la gran figura de la inmoralidad. Las únicas fotos del artículo funcionan como contraejemplos. Dos imágenes de Florence Vidor y Corinne Griffith, estrellas del período silente, llevan un epígrafe donde se alude a ellas como "símbolos de feminidad". En la misma página hay dos textos de opinión: "Ángulo masculino", por Roberto Moro, y "Ángulo femenino", por Ana Rosemberg. Ambos discuten el cuerpo de Mae West. Moro dice que ni "la negrería de Harlem" ni "los afiliados bonaerenses de la Zwi Migdal" (la red de prostitución con sede en Buenos Aires) han visto mujer semejante, y da una serie de giros retóricos para terminar aludiendo a su contextura física: "El camino se angosta por la presencia de Mae West". Rosemberg, sin rodeos, habla de su gordura, su "gangosidad negra" y su "exaltada sensualidad" (*Cinegraf,* abril, 1934, p. 25).

Lamarr, casi muda, europea, sumisa, estilizada, y decorosa aun en el desnudo, se funde con la naturaleza en la imagen idealizada que tenía *Cinegraf* del erotismo cinematográfico. West, imbatible en la

guerra verbal, con respuestas ingeniosas que afirman su sexualidad, prostituta y encorsetada, irrita a la revista porque nunca deja de evocarles que sus raíces están en el vodevil de Brooklyn.[148]



Figura 5.5. Hedy Lamarr en *Éxtasis* y Mae West en *She done him wrong* (Lowell Sherman, 1933).

Este tipo de oposiciones también le sirvió a la revista para sentar posición frente a las visitas de las estrellas de Hollywood al país.[149] En

[148]Sobre Hedy Lamarr puede consultarse el capítulo “Ecstasy” de Ruth Burton (2010), donde la autora analiza la recepción en Europa y Estados Unidos de las escenas del desnudo y del orgasmo simulado. Sobre Mae West, el capítulo “The Prostitute, the Production Code and the Depression” de Ramona Curry (1996). Curry estudia cómo los personajes de la actriz desafían los valores de la clase media norteamericana explotando su atractivo sexual para conseguir beneficio económico, poder, estatus social y placer.

[149]Un caso bien distinto al de los visitantes ilustres, siempre bien ponderados. Como Drieu La Rochelle (julio, 1932), quien publicó unas palabras sobre el deseo de que apareciera un cine argentino; o Luigi Pirandello, “el único autor de teatro que entiende el cine”, con el que compartieron una proyección privada de las *Silly symphonies* organizada por *Cinegraf* (*Cinegraf*, septiembre, 1933).

marzo de 1934 una nota anunciaba la pronta visita de Ramón Novarro, el actor mexicano con una exitosa carrera en Hollywood. El texto (Pessano, marzo, 1934) celebraba especialmente la llegada de actores y actrices latinos como Novarro, a quien se lo recordaba con cariño por sus papeles protagónicos en *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923) y *Ben-Hur: a tale of the Christ* (Fred Niblo, 1925). Sin embargo, en el número siguiente no apareció ninguna reseña de su visita, sino una simple alusión peyorativa en la nota editorial donde incluso se lo ponía al lado de la actriz más odiada. Pessano (abril, 1934) definía a *Cinegraf* como una revista que "se niega a Mae West y desconfía del Novarro teatral" (p. 5). ¿Qué cambió para que el entusiasmo inicial por el mexicano se diluyera tan rápido? Un año después aparecía la respuesta con motivo de la gira comercial de Lupe Vélez, que no generó ninguna expectativa pero motivó una larga crítica de Roberto Moro (septiembre, 1935) –"Las estrellas no deben bajar a la tierra"– bajo la misma perspectiva con que se solía criticar al cine popular. Moro consideraba a Ramón Novarro y a Lupe Vélez grandes intérpretes cinematográficos siempre que tuvieran un buen director detrás capaz de manejar a sus *marionetas.* Por eso, afirmaba que estas estrellas nunca deberían haber venido a realizar fallidos "números de varieté" como tampoco tendrían que haber pasado al cine sonoro donde comenzaron a interpretar números musicales. Esta postura es consecuente con la idea de *Cinegraf* en torno de la cultura de masas. El cine debía ser un arte autónomo. La revista no podía aceptar que Lupe Vélez dialogara "tonterías con un recitador gauchesco o [se rebajara] ante el micrófono de un *broadcasting*" (p. 9).

La nota, a su vez, funcionó como preparación para el número siguiente, en el que *Cinegraf* reseñó la visita de Clark Gable. "Está muy fresco el recuerdo del viaje de comediantes que por haberse prestado



Figura 5.6. Clark Gable tomando mate en la estancia de los Pereyra Iraola.

a toda suerte de juegos malograron definitivamente su porvenir cinematográfico al acercarse demasiado a la tierra", escribía Pessano (octubre, 1935, p. 8). Gable, por el contrario, simplemente "vino a pasear" (p. 8). *Cinegraf* acompañó la estadía del actor en Buenos Aires y una larga serie de fotos mostraban su itinerario. A diferencia del clima de teatro de variedades en el que se movieron Novarro y Vélez, Gable conoció las propiedades urbanas y las estancias rurales de la oligarquía nacional, probó el mate y conoció "a la auténtica mujer argentina que, sin artificio alguno, puede parangonarse tantísimas

veces con figuras imponentes de Hollywood". En definitiva, Gable se relacionó con la versión de Argentina que *Cinegraf* quería mostrarle al mundo, la urbe moderna y culta y el campo prometedor. Por un lado, las fotos que enseñaban a Buenos Aires como una metrópolis con una burguesía urbana y moderna, donde Gable conoció una residencia en Belgrano ambientada a la moda, despojada y funcional. Por otro lado, las fotografías tradicionalistas, los paseos rurales, y los campos de los hermanos Pereyra Iraola. Así, antes que una crónica de espectáculos, *Cinegraf* eligió hacer una crónica social de la vida cultural de las burguesías terratenientes locales.

La patria es grande: personajes y paisajes del cine nacional

Si bien *Cinegraf* objetó el gusto de "la muchedumbre" y reseñó y lapidó todos los estrenos argentinos (tarea generalmente a cargo de César F. Marcos, quien profundizó las ideas de los editoriales de Pessano), también ensayó una iniciativa cinematográfica propia. Sirviéndose de la alta calidad del papel, publicó una enorme cantidad de fotografías de paisajes que el cine nacional estaba obligado a registrar si quería cambiar su rumbo. Las imágenes, que por momentos parecen acumularse sin sentido como si se tratara de un catálogo turístico, tuvieron un rol clave y contribuyeron a solidificar el discurso sobre el *cine auténticamente argentino* defendido por la revista. Como adelanté al hablar de *Éxtasis*, con este proyecto *Cinegraf* se sumaba desde el campo cinematográfico al complejo entramado de corrientes de pensamiento e interpretaciones de la cultura nacional que convivieron durante la década de los treinta en torno a la Argentina como "país urbano" o "país rural" (Ballent y Gorelik, 2001); pero también, dada la importancia que Pessano atribuía al rol estatal, se podría pensar que

el objetivo era alinearse con el ambicioso proceso de modernización territorial y cohesión nacional llevado adelante por el Estado en este período. Como afirman Anahí Ballent y Adrián Gorelik (2001):

> Buena parte del carácter paradójico de los conflictos interpretativos sobre la década de 1930 podría hallar su explicación en el hecho de que por entonces se puso en contacto una amplia acción estatal de modernización territorial con una larga tradición cultural que había identificado en el territorio la clave de los males argentinos, como muestra la línea interpretativa que va de Sarmiento a Martínez Estrada [...] Durante el período tuvo lugar una sobredeterminación en esa tradición cultural, en la que confluyeron capas de diferentes orígenes ideológicos y temporales: diversas "restauraciones" nacionalistas; el organicismo cultural de las interpretaciones sobre la crisis civilizatoria de entreguerras, con su relación mecanicista entre suelo y cultura; el criollismo de las vanguardias estéticas de los años veinte, con su reivindicación metafísica de la pampa como clave del alma argentina. (p. 148)

En esta coyuntura, *Cinegraf* también adoptó una posición ambivalente frente a cómo representar el territorio y la cultura nacionales. Describió a Buenos Aires como un faro cultural y una metrópolis a la altura de las grandes capitales del mundo, pero, a la vez, como un sitio moralmente infecto por personajes y lugares lúgubres. De allí que, en su perspectiva, un arte cinematográfico nacional tenía la obligación de mirar los paisajes del interior del país aun cuando los criterios estéticos fueran digitados por una elite enclavada en Buenos Aires. Esta misión de higienizar la imagen de Argentina estuvo íntimamente ligada a la preocupación sobre cómo era percibido el país internacional-

mente, ya sea por las películas nacionales que se exportaban o por la imagen ridiculizada de Sudamérica que Hollywood construía.

En uno de los primeros textos editoriales, Pessano (septiembre, 1933) sostuvo que el cine, históricamente, había mostrado al país de forma "falsa y perjudicial" (p. 3), y en este sentido recordaba el clásico de Rodolfo Valentino: *The four horsemen of the apocalypse* (*Los cuatro jinetes del apocalipsis*, Rex Ingram, 1921). Sin embargo, lo escandalizaba todavía más el estereotipo argentino que encarnaba Carlos Gardel en sus películas de la Paramount. *Luces de Buenos Aires* y *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1932) eran "falsificaciones del ambiente de un pueblo a quien no pueden nunca representar sus malevos o sus delincuentes". Por supuesto, las producciones nacionales como *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *El linyera* (Enrique Larreta, 1933) participaron de la misma condena. Si en este temprano número de 1933 ya se instalaba el tema de la necesidad de una "profilaxis cinematográfica" dirigida por el Ministerio de Relaciones Exteriores, cuatro años después la revista mantuvo la coherencia. En mayo de 1937(c), bajo el título "Embajada saludable", *Cinegraf* publicaba en uno de sus últimas ediciones una comparación entre la exportación de uvas y manzanas y la producción de películas, que salían de la misma tierra pero estaban enfermas, reforzando así la idea de la metrópolis patológica y del interior sano.

Para contrarrestar estos ejemplos y (re)encauzar la imagen del país, *Cinegraf* desplegó un largo catálogo de paisajes regionales, un impulso compartido por otros proyectos del campo editorial. Como ha estudiado Graciela Silvestri (1999), la revista *Sur* publicó en su primer número fotografías de los distintos rincones naturales de la Argentina: "Un 'paisaje de las pampas' (de Buenos Aires), un 'paisaje andino' (El Tupungato), un ejemplo de la 'zona tropical' (las catara-



LOS FALSOS "GAUCHOS"

Hace unos cuantos años, la colectividad argentina de París, encabezada por nuestro representante diplomático en esa ciudad, presentó una seria reclamación diplomática por el reflejo falso y desfavorable que se hacía en la película "La tentadora" — con Greta Garbo y Antonio Moreno — de la vida argentina. La queja surtió efecto y fué modificada de inmediato esa cinta donde se veían "duelos a latigazos entre los gauchos de la pampa".

Desde "Los cuatro jinetes", la figura del hombre de los campos nacionales ha sido objeto de toda suerte de interpretaciones

HE AQUÍ LA DE CHARLEY CHASE...

... LA DE BEBE DANIELS ...

... Y DEL "CROONER" LANNY ROSS.

STAGE 4

Observada la fotografía de la escena que se protestó en "La tentadora", debe llegarse a la sorprendente comprobación de que existe mayor realismo en los gauchos caracterizados allí que en los burdos y carnavalescos que se muestran con inaceptable sello de legitimidad en la nueva película de Carlos Gardel, "El tango en Broadway", en la cual, por lo visto, se continúa atropellando la verdad de nuestro ambiente como se hiciera en "Luces de Buenos Aires" y "Cuesta abajo". ¿Cómo se va impedir luego que todo el mundo conozca a los argentinos en esa lamentable y grotesca forma?

Figura 5.7. Como se ve en la foto, *Cinegraf* se opone a todas las figuraciones que tomó el gaucho en la pantalla. Entre Rudolph Valentino, Charly Chase, Bebe Daniels y Lanny Roos, ubica a Carlos Gardel como la personificación más degradante (*Cinegraf*, octubre, 1934b).

tas del Iguazú) y un 'paisaje austral' (Tierra del Fuego: los hielos)" (p. 111). Es decir, la representación por excelencia de la patria que, por esos años, todavía estaba en proceso de formación en el imaginario de los argentinos. Paisajes que recién hacia fines de la década de los treinta, de la mano del proceso de modernización territorial y de la difusión de estas imágenes en los medios, se constituyeron como "dignas embajadoras de nuestra tierra", siempre que cumplieran con dos características esenciales: "Ser sublimes y naturales" (p. 112). *Cinegraf* (septiembre, 1934), en un sentido similar, buscó reorientar el paisaje típico de los barrios urbanos de Buenos Aires que predominaban en la incipiente cinematografía, "que se hace entre las cuatro paredes de un set ciudadano" (p. 6), por imágenes de los cuatro puntos cardinales.

Aunque *Cinegraf* estuviera ideológicamente alineada con el nacionalismo conservador y *Sur* fuera la gran revista liberal del campo intelectual argentino, existió otro interesante punto de coincidencia entre ambas publicaciones, específicamente ligado al paisaje cinematográfico. Ocampo había soñado a inicios de la década con una película épica documental "que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha" dirigida por Sergei Eisenstein, a quien había conocido en Nueva York:

> ¡Cuán de desear es que esta película nazca en nuestro suelo! ¡Cuánto nos aliviaría! ¡Cómo nos sentiríamos reflejados por fin en ella! ¡Y qué necesidad tenemos de olvidar, de lavarnos de las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente desoladora! (Ocampo, julio, 1935, p. 96)

La directora de *Sur* escribió sobre este encuentro con Eisenstein cuando el director soviético ya había realizado ese proyecto en Méxi-

co –¡Qué viva México! (Sergei Eisenstein, 1932)–, sin embargo, lo que le disparó el recuerdo fue la proyección del documental *Man of Aran* (*El hombre de Arán*, Robert Flaherty, 1934). Ocampo y Pessano compartieron el interés por documentar la Argentina y por encontrar una forma de expresión cinematográfica que fuera capaz de registrar su esencia. De hecho, Ocampo tuvo un segundo proyecto inconcluso que consistió en la adaptación del libro de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (bajo la dirección de Benjamin Fondane), el mismo que *Cinegraf* había imaginado como materia prima sobre la cual fundar un cine nacional. Siguiendo a David Oubiña (2015):

> Güiraldes es un criollo cosmopolita y su elegía sobre el universo gaucho presenta una imagen estilizada, es decir, genuina, aunque pulida en el contacto con la cultura europea [...] [E]ste fresco mítico y poético que Güiraldes le dedica a la pampa constituye la matriz ideal para esa película que conseguiría reflejar la esencia de los argentinos. (s. p.)

En la misma dirección, *Cinegraf* pudo haber leído en *Don Segundo Sombra* un criollismo estilizado que reposicionara a la imagen nacional y la alejara del criollismo popular y mediático.

¿Cómo operó, entonces, esta concepción estética sobre el territorio en las páginas de la revista? Pessano planteó el problema explícitamente en el número de agosto de 1934. Ante la aparición de *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), resumía con desprecio los temas de las primeras películas nacionales: "Una evocación de la época rosista, una exhibición de entretelones radiotelefónicos, una pintura de la vida estudiantil universitaria, y un nuevo reflejo del arrabal"; y las que estaban por venir: "Dos producciones de ambiente circense, otra del de la mala vida de los

tahúres, y una sobre escenarios sociales" (Pessano, agosto, 1934, p. 5). El saldo daba que ninguna de estas producciones salía de la ciudad y "el verdadero cinematógrafo argentino, que ha de ser grande quizá muy pronto porque tiene privilegios sobrados para serlo, está, al margen de unos cuantos aspectos de la vida deportiva y social, fuera de la capital":

> Las orillas del Paraná, las estribaciones de la Cordillera de los Andes, los saltos del Iguazú, las regiones fueguinas, Puente del Inca, las sierras cordobesas, Misiones, el Chaco, pueden enmarcar con sus escenarios maravillosos cualquier película. El aprovechamiento del suelo, relatado gráficamente en la obra de sus trabajadores –las pesquerías sureñas, los yerbales misiones, los quebrachales chaqueños, los ingenios tucumanos–, ofrece dentro de ella la documentación altamente interesante no solo fuera de las fronteras, sino en las grandes ciudades de nuestro territorio. Y para nutrir con un argumento limpio y genuino el reflejo de esa vida, ¿faltan novelistas por ventura? ¿Faltan leyendas bellísimas? ¿Faltan temas de folklore? Es posible la excelente película de época –un *Facundo*–, el film de ambiente raro y riquísimo –Lobodón Garra sugiere lo que podría hacerse en *La tierra maldita*–, la cinta novelesca, la cinta para niños, la *Cabalgata* [*Cavalcade*, Frank Lloyd, 1933] de nuestra población desde los primeros inmigrantes al argentino medio de hoy. Obras de esa índole realizarían el más bello nacionalismo, el nacionalismo que permitiría mostrar una Argentina de cultura y de acción insospechadas para el extranjero. (Pessano, agosto, 1934, p. 5)

Con esta declaración, *Cinegraf* inauguró una serie de reflexiones sobre los paisajes no urbanos y propuso sus propios modelos cinematográficos. Uno de ellos fue el de Marcos, inspirado en *Éxtasis*, que analicé anterior-

mente. Otro fue el de Enrique Amorim (septiembre, 1934), crítico y escritor invitado, que pocos años después se incorporaría al cine argentino como guionista. Amorim imaginó una película a la que llamó *La patria es grande*, pero, a diferencia de Marcos a quien lo sedujo la estética europea de *Éxtasis*, propuso que fuera "una réplica de la cinematografía yanqui":

> La extraordinaria técnica cinematográfica americana, con todos sus engranajes, está, casi podemos decirlo, a nuestra disposición. Ya no es una exclusividad la pericia yanqui. Máquinas perfectas; sincronizaciones que no guardan secretos; en resumen, todo un material a mano. [...] Habrá que comenzar a crearse un alma, porque ese impulso ejemplar del cine norteamericano es porque posee ya su alma perfectamente definida. Mediante la creación de la nuestra buscaremos descubrir el país, adentrarnos en él con la visual del cine [...] Recuérdese que los yanquis anduvieron mucho por el "lejano Oeste", en aventuras de cow-boy, antes de replegar su visión a las ciudades abigarradas. (p. 8)

Si el cine norteamericano poseía un *alma definida*, en el mismo sentido, la cinematografía nacional debía buscar un alma propia remitiéndose a la naturaleza, tal como lo hizo el *western*. Amorim proponía "descongestionar la capital" para enaltecer al interior a través de un filme de aventuras en el que hombres de los cuatro puntos cardinales del país vencieran a la tierra.

La nota de Amorim estaba ilustrada por fotos de Santa Cruz (el cerro Fitz Roy y el glaciar Perito Moreno), Río Negro (el lago Nahuel Huapi y el cerro Tronador), Misiones (las cataratas del Iguazú), Córdoba (Capilla de San Antonio).[150] Y por un texto introductorio titulado

[150]Tiempo después *Cinegraf* sumaría paisajes de Latinoamérica, ver por ejemplo la nota titulada "Ambientes fantásticos para películas de Sud América" (*Cinegraf*, octubre, 1935).

"Lo nuestro" (*Cinegraf,* septiembre, 1934, p. 7) en el que pareciera no haber contradicción entre el uso del posesivo que refiere a la tierra patria y la descripción de los paisajes del sur que habla de "alegoría escandinava", "sarga nórdica", "vértices góticos", "campos holandeses". *Cinegraf* pretendía, por un lado, darle un marco de referencia al carácter sublime de esos paisajes que los argentinos ignoraban y las películas no abordaban; y, por otro, reubicar internacionalmente al país desde las páginas de una revista cinematográfica que se presentaba a sí misma como capaz de competir con cualquier publicación del mundo debido a la calidad de su edición.



Figura 5.8. "La patria es grande y todas sus riquezas esperan a los conscientes realizadores de películas argentinas".

A medida que avanzaron los números, *Cinegraf* (mayo, 1936) se fue asumiendo cada vez más como embajadora de la imagen argentina y puso "las páginas de la revista al servicio de los más elevados intereses

nacionales" (p. 8). Lo que motivó esta decisión fue la película *Under the Pampas moon* (James Tinling, 1935), en la que Warner Baxter interpretó a un *singing gaucho*[151] que hablaba en inglés castellanizado. Como respuesta, *Cinegraf* (mayo, 1936) publicó un texto en español y en inglés en defensa de la República Argentina *auténtica*, "de la ciudad cosmopolita y del campo enorme" (p. 8). El título de la nota, "Y Buenos Aires, ¡'Ca-r-r-am-ba'! es así / And Buenos Aires, ¡'Ca-r-r-am-ba'! is like that", jugaba con la publicidad original de la película y estaba acompañada por fotos de la metrópolis en plenitud. En este caso, Buenos Aires no aparece en oposición al interior porque no se muestran los tugurios que filmaba el cine local, sino planos generales que darían cuenta de su grandeza moderna: una vista aérea de la ciudad con un avión sobrevolándola y edificios modernos como el Kavanagh. Dos meses después reprodujo el mismo recurso con el campo: "Y el campo argentino, ¡'Ca-r-r-am-ba'! es así" (*Cinegraf*, julio, 1936). En lugar de mostrar al universo rural popular (y exótico) de *Under the Pampas moon*, aquí solo hay fotos de las estancias de las familias terratenientes, las mismas que había visitado Clark Gable.

En el último año, *Cinegraf* todavía buscaba la película utópica nacional: "Más allá de la literatura, más allá del teatro, está el mundo del cine argentino. Tenemos en él la única forma de expresión capaz de abarcar en toda su integridad la extensión territorial, histórica y humana del país" (Marcos, mayo, 1937). Para Marcos, "geografía, tradición y espíritu nativos" solo podían ser registrados en toda su esencia mediante el arte privilegiado del cine. El texto está ilustrado con

[151] Estoy jugando con el término *singing cowboy*, una modalidad del *western* de bajo presupuesto que en la década de los treinta fue popularizado por figuras como Gene Autry y Roy Rogers. *Under the Pampas moon* pertenece a este género en el que la música es central.



Figura 5.9. Las publicidades que irritaron a *Cinegraf*.

un mapa del territorio nacional (fig. 5.10), en el que se representan únicamente paisajes naturales, inclusive en la capital de Buenos Aires donde no se ve ningún rastro urbano, sino la llanura pampeana idealizada. Por fuera, o debajo, de los límites del territorio argentino están los típicos escenarios y personajes del bajo fondo porteño: las casas bajas, los faroles, el puerto, el compadrito, los cuchilleros, los juegos de cartas y la danza del tango.



Figura 5.10. Cartografía nacional según *Cinegraf*.

A tres meses del final definitivo, en el mes de octubre de 1937, una nota doble en la sección encargada de cubrir los estrenos nacionales expresaba acabadamente la idea que la revista tenía de la producción local y del universo de sus historias. Ya no era hartazgo, sino una amenaza. Roberto Moro (octubre, 1937), que rara vez participaba en esta sección, en su artículo "Esto se acaba, señores directores del hampa" comparó las películas nacionales con "noveluchas pornográficas" e interpeló a los directores de manera directa: "Ustedes creen que el hampa, que lo sucio, que lo innoble interesa [...] ustedes viven de noche y en una noche moral" (p. 44). Y Marcos (octubre, 1937), en la misma página, arremetió contra *Nobleza gaucha* (Sebastián M. Naón, 1937) porque no encontraba en la temática criollista, a pesar de los escenarios rurales y de los gauchos, la autenticidad del cine telúrico que venía reclamando desde sus primeras notas. Por el contrario, afirmó que "no es suficiente ir a la tierra cuando se lleva en los ojos la visión del Corrientes nocturno". En definitiva, "un campo calle Corrientes": con jineteadas que parecen un espectáculo de *football*, zapateado *yankee* y personajes del folletín radiotelefónico y del sainete (p. 44).

Marcos participó de manera constante en la revista desde el número 33, cuando publicó su crítica de *Éxtasis* como excusa para hablar de la inexistencia del verdadero cine argentino, y de allí en más todos sus textos fueron una reversión de este tema, adaptando al campo cinematográfico su telurismo espiritual. Bajo esta perspectiva, ninguna película pasaba la prueba de la autenticidad cinematográfica, ni expresaba el alma argentina, ni alcanzaba el ideal de "ligazón moral-territorial". Sin embargo, aunque *Cinegraf* nunca analizó estas películas considerando la matriz interpretativa adecuada (eran producciones de la cultura de masas que respondían a los códigos del melodrama, la

comedia, el policial, el tango o el sainete), hubo algunas ocasiones en que Marcos abandonaba la solemnidad y las pretensiones metafísicas para asumir un tono mucho más irónico. En estos casos realizaba lecturas igual de despectivas, pero también más precisas. Por ejemplo, en su análisis de *Ayúdame a vivir* (José A. Ferreyra, 1936), el tono burlón de la crítica no opacaba la descripción de la escena final, dejando en evidencia una mirada analítica incluso del enemigo, es decir, del melodrama tanguero:

> Primer plano de la heroína: asombro en los ojos y signos de negación ante la cruel realidad de la evidencia plena. Primer plano de él: atolondramiento, sorpresa y caída vertical de su ebriedad. Luego, ella retrocede, uno, dos, tres, cuatro, cinco pasos, hasta llegar a las gradas del tálamo –efectivamente, el tálamo de "Ayúdame a vivir" tiene justamente cinco gradas– y, entonces, despreciativa, indignada, furiosa, herida en las fibras más recónditas y sensibles de su ser, le dispara al infiel, a quemarropa, no un tiro, sino un tango...[152] (Marcos, septiembre, 1936, p. 46)

Existieron solo dos películas nacionales cuya valoración fue totalmente positiva. La primera fue *La fuga* de Luis Saslavsky. *Cinegraf* solía evadir al género policial, pero ya había rescatado, con reservas, algunas películas de este tipo como *Crimen a las 3* y *Monte criollo*, y otras que transitaban el mismo universo como *Escala en la ciudad* o *Riachuelo*, ambas con escenas portuarias y personajes del bajo fondo. En todas ellas, lo que señaló la revista fue que eran capaces de desarrollar "una

[152]Anteriormente, Marcos (julio, 1935) había escrito una nota en una línea similar sobre el melodrama hollywoodense, titulada "Directores que hacen películas para que el público llore: John M. Stahl".

forma cinematográfica". Un elemento que, como he señalado reiteradas veces, era crucial para estos críticos que intentaban autonomizar al cine del teatro. En otra ocasión, el propio Marcos (junio, 1935) había escrito: "No se trata de falta de elementos, falta de actores, de falta de dinero. Lo que se hace necesario es el director que ve 'en cine'" (p. 25).[153] Esto es, justamente, lo que el texto sobre *La fuga* resaltó: Saslavsky "relata cinematográficamente" (*Cinegraf,* agosto, 1937a, p. 32),[154] integrando de manera orgánica elementos del teatro popular y del tango que *Cinegraf* no toleraba en las otras producciones nacionales. Hay un puerto, una *boîte*, una cancionista de tangos y un criminal, pero el crítico leyó correctamente que cada elemento está en función de la trama. Por ejemplo, la *boîte* y los camarines que sirven para caracterizar a la cancionista son espacios que participan activamente de la narración, la manera en que Tita Merello explota las expresiones de su rostro, o el uso de la letra de los tangos como base de la intriga. Existe en la película otro elemento que permite comprender la aceptación que generó la película, algo que venía atormentando a *Cinegraf* y que ninguna producción había sabido satisfacer: el espacio rural. Nada explica mejor la relación que mantuvo la revista con este tópico

[153]Marcos raramente mencionaba ejemplos de lo que significa *ver en cine*. Algunos de ellos fueron: *La quimera del oro*, *El acorazado Potemkin*, *Hallelujah*. En un texto posterior, el crítico diferenció su ideal cinematográfico para la imagen nacional de otras vertientes a las que se oponía. Ni las "quince postales panorámicas de nuestros campos" con que los cineastas locales intentarían expresar el "contenido geográfico humano de la Patria". Ni el "llamado cinematógrafo puro –exacto reverso de lo que actualmente tenemos– y que no es más que un producto incoherente de un pseudo intelectualismo –ojos en blanco, esteticismo pálido, subjetivismo ambiguo, inquietud equívoca" (Marcos, octubre, 1935, p. 33).

[154]La nota está firmada por "C.", que puede corresponder al nombre de pila de Marcos o de Pessano.

como la curiosa definición del autor de la nota: "Este campo de *La fuga* –no el campo absurdo que nos mostraban como recurso en otras películas– 'es' un campo argentino" (*Cinegraf,* agosto, 1937a, p. 32). La sentencia tautológica resume la dificultad e imprecisión que implicó el intento de articular las descripciones metafísicas de la tierra con el cine nacional. ¿Por qué este campo sí y no los otros que ya habían sido registrados? Más allá de posibles arbitrariedades y contradicciones que la revista sin duda tuvo, llegando al final de su publicación, *Cinegraf* encontró una película que conciliaba el reclamo por el desarrollo de un lenguaje cinematográfico relativamente autónomo del entretenimiento popular –o que por lo menos fuera capaz de someterlo– con la necesidad de una imagen alejada de los paisajes del bajo fondo porteño tradicionales. *La fuga*, que narra una historia policial en la que el criminal se esconde en una escuela rural mientras su amante le envía mensajes cifrados en tangos transmitidos por radio, logró articular los dos espacios contrapuestos –campo y ciudad– mediante uno de los medios más bastardeados por la revista: la radio y sus intérpretes.[155]

En el número de noviembre de 1937, apareció la segunda película celebrada por *Cinegraf*: *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), que adapta la historia de Miguelito de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), el libro de Lucio V. Mansilla. En la transposición, Soffici y Vacarezza no solo eligieron la historia de un gaucho noble, sino también rea-

[155]En el mismo número también se publicó una nota sobre *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937), otro policial. A diferencia del personaje de *La fuga*, que es un criminal con rasgos bondadosos, en la película de Romero el protagonista (José Gola) es pura maldad, un Al Capone criollo. Aquí no hay separación posible entre ética y estética, la película fue señalada como inmoral y antiargentina a pesar de que "cinematográficamente" poseyera "un ritmo continuo, muy buena fotografía, un sonido correcto y una magnífica interpretación de José Gola" (*Cinegraf*, agosto 1937b, p. 43).

firmaron su sumisión a la ley y enaltecieron la valía de los militares (Bernini, 2007). Este tipo de personaje sintonizaba mucho mejor con la ideología de *Cinegraf* que los gauchos bandidos, o "la parodia grotesca de los Juan Moreira o los Santos Vega de circo" según la definición del crítico Henri Niger (noviembre, 1937, p. 6). Además, como plantea Bernini, *Viento norte* priorizaba las pasiones amorosas sobre el heroísmo y, de esta manera, se adaptaba al imaginario criollista y melodramático del cine argentino que ya estaba en funcionamiento. Pessano también advirtió este desplazamiento, pero le encontró otra justificación. Fascinado con que el cine argentino fuera capaz de realizar una película a partir de "una docena de páginas de un libro magnífico", entendía que todavía había muchas historias por contar, el único problema era que todavía no estaban los medios necesarios:

> Hay dentro de él, con la perspectiva épica de la conquista del desierto a los indios, el tema inspirador de un cinematógrafo de gran espectáculo a base de muchedumbres y de acción guerrera. Hay, también, el episodio colorido y jugoso en su juego de sentimientos criollos que un continuador –porque también están ellos– puede convertir en trama patética. Como no se dispone de medios para abordar lo primero, se anima lo segundo. Y a través de lo más fáciles puede verse, rotunda, la promesa ya casi real, de lo más grande.
>
> Hemos vivido yankilizados por el cinematógrafo. Nos ha sacudido Cimarrón [*Cimarron*, Wesley Ruggles, 1931] o *La carreta* sin pensar que teníamos al alcance de la mano una gesta tanto o más grande que aquella. Y que una gesta criolla pueda tener aquí un evocador más serio que el Cecil B. de Mille de *El llanero* [*The Plainsman*, Cecil B. DeMille, 1936]. (Pessano, noviembre, 1937, p. 5)

En la perspectiva de Pessano, el siglo XIX argentino estaba lleno de argumentos para ser filmados. Lo que complació a *Cinegraf* fue entonces el reconocimiento de que se abría un camino posible para realizar un cine histórico con paisajes pampeanos a la altura de cualquier *western*. En el anteúltimo número de la revista, *Viento norte* cerró un ciclo que Marcos (noviembre, 1937) sintetizó en apenas cuatro películas:

> *Riachuelo* nos había dicho en su hora que era posible hacer cine. *Escala en la ciudad* fue, más que una demostración de luces, fotografía y decorados, una entrada del arte en la imagen local. Luego vino *La fuga* para depurar nuestra visión intoxicada. Y hoy estamos frente a *Viento norte*. Es decir, ante la primera película con espíritu argentino. (p. 44)



Figura 5.11. El plano y el contraplano iniciales de *Viento norte*.

Pese a la vehemencia, el clasismo, y el conservadurismo de sus posturas sobre el cine popular argentino, *Cinegraf* planteó muy tempranamente y de manera sistemática un reclamo que tiempo después fue enarbolado por otros agentes del campo cinematográfico. El 31 de

octubre de 1939, Homero Manzi escribió en el diario *El Sol*, donde tenía su columna cinematográfica, un artículo titulado "El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en la cinematografía argentina". Allí el escritor y guionista recordaba con cierta nostalgia que el cine americano "comenzó rodando sus primeras bandas bajo el sol y sobre los ásperos escenarios de la naturaleza" pero pronto "logró suplantar la realidad para encerrarla en sus gigantescos estudios" (p. 23). En una inflexión que remite a las posturas de Pessano, Manzi sostenía que el cine argentino estaba en un problema similar: "En *Melgarejo* había una estancia con tierra sobre el 'parquet'. En *Besos brujos* un bosque de árboles sin raíces. En *Puerto Nuevo* un arrabal de utilería" (p. 23). El paisaje, por el contrario, había encontrado su reivindicación en "*Viento Norte*, donde lo más lindo eran las nubes y los caminos salvajes rodeados con flores de cardos. O *Prisioneros de la tierra* que abrió su drama ante la curiosidad de los montes profundos, las ruinas centenarias y las aguas casi eternas del Paraná" (p. 23). Por eso, decía Manzi, "hay que otorgar de una vez por todas, a ese elemento [el paisaje], la jerarquía que viene reclamando" (p. 23).

La revista *Cine Argentino*, fundada en 1938 por Antonio Ángel Díaz (también creador de *Sucesos Argentinos*), tomó la posta dejada por *Cinegraf*. Si bien no asumió una postura confrontativa con la producción nacional –por el contrario, fue un órgano que hizo de mediador entre el sector empresarial y el Estado–, también vehiculizó desde sus páginas reclamos relacionados con la necesidad de que el cine saliera a la naturaleza. En febrero de 1941, la revista todavía se preguntaba "¿qué pasa con nuestro paisaje que aún sigue inédito para el cine argentino?" (p. 26). El autor del artículo se sorprendía porque "seguimos nombrando a *Viento norte* como a un ejemplo", y cuando buscaba

otros casos todos eran del mismo director: *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Héroes sin fama* (1940). A diferencia de *Cinegraf*, *Cine Argentino* solía darle voz a los artistas y técnicos de la industria y en un artículo titulado "¿Cómo ven el paisaje argentino?", el director Mario Soffici, la actriz Luisa Vehil, el actor Fernando Ochoa y el iluminador Pablo Tabernero dieron su opinión sobre el tema. El fotógrafo alemán de *Prisioneros de la tierra* respondió con una imagen icónica: "Si se me pregunta cuál es el paisaje argentino que más prefiero, diré que es el de la llanura ligeramente ondulada, característica de la cuenca del Plata. Aunque no esté, siempre se ve en ella cabalgando un jinete" (*Cine Argentino,* enero, 1940).

El cine argentino, finalmente, lograría no solo salir a la naturaleza, sino también trascender la cuenca del Plata, pero los dramas sociales-folclóricos (Lusnich, 2007) hicieron del hombre a caballo uno de los emblemas del *western* criollo. Antes del estreno de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), la revista entrevistó a Humberto Peruzzi, operador de cámara, y a Bob Roberts, director de fotografía, a propósito de la difícil experiencia de filmar en los paisajes norteños donde ocurre la historia de Leopoldo Lugones y la película escrita por Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi. El estadounidense Bob Roberts (*Cine Argentino,* noviembre, 1942) hizo un alegato sobre la imagen, subordinando a la palabra, que recuerda a los antiguos postulados de *Cinegraf*:

> Se nota la liberación que paulatinamente va obteniendo el cine criollo al reafirmarse. Y el público mismo, el que vive aclamando la supeditación del diálogo a la acción y a la situación dramática-romántica a la grandeza épica. El cine no se reduce a un perenne enigma psicológico. Hay que realizar la condición esencial del espectáculo, haciéndolo arte sintético de positiva utilidad [...] La palabra aporta realismo a la imagen, pero la imagen es la única que tiene valor en sí.

De la crítica a la gestión

La necesidad de un sistema de censura nacional dirigido desde el Estado –que a inicios de la década de los treinta apenas consistía en ordenanzas municipales dispersas (Maranghello, 2000c)– nunca estuvo en duda para Pessano,[156] pero siempre fue una preocupación y motivo de reflexión. El sector beneficiario de toda política de control debía ser "la infancia, la juventud y la familia argentina" (Pessano, octubre, 1934, p. 5), aunque su implementación no podía estar a cargo de inexpertos en el arte cinematográfico. El foco de *Cinegraf* fue cambiando número a número según las noticias internacionales (principalmente la posición de la Iglesia Católica sobre el cine, la implementación del Código Hays en Estados Unidos y algunas referencias aisladas a los distintos sistemas de control en las cinematografías nacionales europeas) y su postura no fue del todo previsible.

Por ejemplo, aunque Pessano (julio, 1934) realizó una lectura exagerada de lo que realmente significó la política de William Hays, al calor de las noticias se posicionó en contra por considerarla excesivamente estricta y severa.[157] Del mismo modo, tampoco dudó en atacar a personajes del catolicismo local cuando entendía que emitían juicios contra el cine sin tener formación estética y desconociendo las opi-

---

[156]Esto era una obsesión para el crítico desde sus primeros tiempos. Fernando Ramírez Llorenz (2017) señala que en el diario confesional *El pueblo*, cuya columna cinematográfica fue inaugurada en 1927, Pessano "encabezó fuertes campañas denunciando las películas inmorales y aplaudiendo las clausuras de cines" (p. 829).

[157]En verdad, la importancia del Código no pasaba por determinar el contenido de las películas o prohibir algunas acciones y palabras en la pantalla (es decir, los detalles con los que ironizan en *Cinegraf*), sino por los intentos de las elites culturales de ejercer un control sobre la sociedad de masas (Maltby, 2012), un aspecto mucho más cercano a las ideas que efectivamente proclamaba Pessano.

niones de clérigos europeos que subrayaban su centralidad.[158] Como ha señalado Kriger (2010), la Encíclica papal *Divinis Illus Magistri* de 1929 ya había hecho referencia al cine como un importante medio de difusión y la *Vigilanti Cura* de 1936 reconoció el trabajo de la Legión de la Decencia en Estados Unidos. De hecho, esta última fue reproducida de manera completa por *Cinegraf* bajo el título "Palabras vaticanas sobre la que considera Pío XI 'la más grande de las artes' (septiembre, 1936). En este contexto, se entienden los embates de Pessano (julio, 1934) contra un religioso local (no dice su nombre) que en un discurso público mezcló "impropiamente moral y arte, en una desmedida defensa del viejo teatro" (p. 5). Como desarrollé a lo largo de este capítulo, la concepción cinematográfica de Pessano estuvo atravesada por principios ligados a una fuerte moral conservadora, pero también subrayé su concepción del cine como un arte autónomo y moderno. En este sentido, el director de *Cinegraf* jamás se permitiría comparar al cine con el teatro. Quien estuviera al frente de los organismos de control debía ser un hombre de cine.

Finalmente, en el editorial de noviembre de 1936 –esta vez escrito por Constancio C. Vigil, el dueño de la Editorial Atlántida–, la revista festejó el nombramiento de Pessano como director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino presidido por el senador Matías Sanchez Sorondo. *Cinegraf* continuó publicándose durante un año más, hasta que en diciembre de 1937 Pessano anunció su retiro definitivo para dedicarse de lleno a la gestión estatal.

[158]"Convendría que antes de señalar al cinematógrafo como un peligro absoluto, como un perjuicio sin variantes ni excepciones, se enteraran los guardianes de conciencia que actúan en un medio poco afecto a convencerse con razones que no están apoyadas en la verdad total, lo que al respecto se dice en Francia y Alemania por boca de sus prelados y sus clérigos" (Pessano, agosto, 1933, p.3).

Dadas las diatribas lanzadas desde la revista, la obstinación por intervenir el campo cinematográfico y la seguridad sobre el camino a seguir, el balance no pareciera ser muy positivo si se considera la eficacia para trasladar esas ideas a la gestión. En 1937, el cine argentino era una realidad a pesar de las objeciones morales de los sectores conservadores, y el mundo que representaban era el de la cultura popular de masas contra el que la revista había escrito. Si bien a comienzos de la década de los cuarenta comenzó a darse un proceso de *aburguesamiento* del cine argentino,[159] este hecho respondió menos a acciones específicas generadas desde el instituto que a determinados cambios en la sociedad y a la necesidad de las productoras cinematográficas por ampliar el mercado y su público hacia sectores medios y altos. Asimismo, los actos de censura llevados a cabo por el instituto, como el escándalo que se produjo en torno a *Tres argentinos en París* (Manuel Romero, 1938), encontraron fuerte resistencia en la industria del cine y su falta de legitimidad para orientar los contenidos quedó en evidencia. Todavía peor fue la recepción y reacción que causó en la comunidad cinematográfica el ambicioso proyecto de la ley de cine, el cual excluía a los gremios y a los empresarios de la toma de decisiones y entregaba todo el poder a las autoridades del instituto designadas por el Poder Ejecutivo.[160]

[159]Suele considerarse a *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) como el punto de quiebre. Sobre este tema véase España (2000b) y Kelly Hopffenblat (2019).

[160]Sobre la gestión de Sánchez Sorondo y Pessano véase los textos de Maranghello (2000c), Luchetti y Ramírez Llorens (2005) y Kriger (2010). Kriger (2010) señala que la bibliografía precedente no subrayó la importancia de la gestión porque no hubo una incidencia directa de esta en los argumentos de las películas, pero considera que hubo "aportes sustanciales de esta gestión al proceso y a la calidad de los vínculos que el campo cinematográfico estableciera en el futuro con el Estado" (p. 278).

***

Mirando en retrospectiva a *Cinegraf*, donde mejor pueden leerse las ideas estéticas desarrolladas en la revista tal vez sea en los documentales que produjo el instituto, un proyecto que había obsesionado a Pessano, a Marcos (secretario del instituto) y a Moro (encargado del encuadre en algunos cortometrajes) desde los primeros números. En el cortometraje *Nahuel Huapi* (Carlos A. Pessano, 1941), por ejemplo, materializaron el viejo deseo de que el cine registrara los paisajes del sur y le mostrara al mundo que la Argentina era algo más que las caricaturas gauchescas y arrabaleras.[161] Sin embargo, en *Nahuel Huapi* parecen realizar una parodia de sí mismos. Pessano y Moro registran los paisajes nevados en una narración visual sin voces que recuerda a la estética aprendida en *Éxtasis*. En la misma dirección, la protagonista es una mujer de rasgos europeos que baja de un avión militar para esquiar con jóvenes de su clase. Hay también unos pocos campesinos pastoreando, pero están representados de manera estilizada, como si fueran postales bucólicas. Como afirma Kriger (2010), si no fuera por un mate, el corto podría haber sido filmado en cualquier país europeo. La intención de este y los otros cortometrajes "era acentuar la modernidad de la Argentina y sus gentes en oposición a las imágenes que, según Pessano, difundía nuestro cine en el exterior" (Kriger, 2010, p. 274).[162] Sin duda, la iniciativa novedosa de realizar documentales es-

[161]Esto está en sintonía con el nacionalismo oficial. Entre la enorme cantidad de fotografías publicadas por *Cinegraf*, muchas de ellas eran del nuevo hotel *Llao-Llao* y de la zona del Nahuel Huapi, que la Dirección General de Parques Nacionales estaba poniendo en valor desde 1934 (Ballent y Gorelik, 2001).

[162]Parece, además, una respuesta elitista y grotesca a la película *La rubia del camino*, cuya historia comienza en la misma geografía. En la película de Romero los paisajes monta-

tatales fue un gesto pionero del instituto. Pero considero que las reflexiones en torno al cine y la naturaleza que había ensayado *Cinegraf* valen más como intervención crítica y como puntapié del camino que asumió el cine de ficción criollista que como programa teórico aplicado a los cortos documentales reaccionarios que realizó el instituto. En definitiva, los hombres de *Cinegraf* eran mejores críticos que cineastas.

Con todo, la gestión de Pessano no fue de pura confrontación (presionar infructuosamente sobre los contenidos de las producciones locales, lidiar con los empresarios a través de proyectos regulatorios, o replegarse estética e ideológicamente en documentales que representaban un mundo ajeno al del cine popular). En este sentido, para terminar, quisiera mencionar un último episodio. En 1939 se produjo el primer contacto institucional entre la industria cinematográfica nacional y Hollywood, y en este encuentro puede vislumbrarse qué fue lo que priorizó Pessano cuando tuvo que mostrarle al mundo las películas comerciales que se hacían en Argentina. Gracias al contacto de Carlos Borcosque, Donald Gledhill –secretario ejecutivo de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences– le escribió[163] al director del instituto solicitándole películas argentinas para proyectar en la Film Society of Southern California. La sociedad estaba presidida por el mismo Gledhill, apadrinada por la academia y compuesta por miem-

ñosos son apenas un rasgo de ambientación que acompañan a los créditos iniciales, y la protagonista, si bien pertenece a la burguesía, quiere escapar del hotel de lujo para salir de su burbuja. Como analicé en el capítulo anterior, el personaje de Paulina Singerman no solo se enamora de un camionero, sino que interactúa con distintos personajes que le enseñan los códigos de la argentina popular.

[163]Agradezco especialmente a Alejandro Kelly Hopfenblatt que me compartió las cartas que citaré a continuación. Estas se encuentran en la Margaret Herrick Library, biblioteca de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

bros de esa institución, y su objetivo era organizar proyecciones de películas mudas del viejo Hollywood y producciones internacionales. El pedido cumplía uno de los viejos sueños de Pessano: "Sentimos que la gente de la industria que hace películas para todo el mundo debería saber más sobre lo que el resto del mundo está haciendo" (Gledhill, 27 de marzo de 1939). En la carta de respuesta, firmada por Pessano y Sánchez Sorondo, le comunicaron que después de hacer "un rápido estudio de las películas más adecuadas con el fin de ser analizadas por directores, productores, escritores y actores, para quienes está destinada la exhibición", seleccionaron las cinco películas que "representan más acabadamente el progreso artístico y técnico recientemente conseguido" (Pessano y Sánchez Sorondo, 26 de abril de 1939): *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *Los caranchos de la Florida* (Alberto de Zavalía, 1938), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939), *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth, 1939) y *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque, 1939).

De esta lista se desprenden dos conclusiones. Por un lado, no había ninguna película de Lumiton, son cuatro de Argentina Sono Film y una de Pampa Film. Lo más probable es que dado el encono que tenían Pessano y Sánchez Sorondo por el cine de Romero, decidieran no incluir ninguna producción de Lumiton. Pero también habría que atribuirlo a la capacidad de Argentina Sono Film para consolidarse como la productora más importante, relacionarse con la esfera política, y alcanzar un estándar de calidad técnica y estética que la diferenciaba del resto. Por otro lado, la elección fue absolutamente coherente con lo que Pessano había escrito en *Cinegraf*. En la breve descripción que los directivos del instituto le proporcionaron a Gledhill decían que *Viento norte*, "tomada de uno de los libros más importantes de nuestra literatura", se destacaba por "sus auténticos sentimientos argentinos

en relación al ambiente, los personajes y situaciones", y *Los caranchos de la Florida* resaltaba "por su particular énfasis en la representación de exteriores". En cuanto a *Alas de mi patria*, *Cinegraf* siempre expresó simpatía por la Fuerzas Armadas y, en este sentido, la recomendaban no solo por "su valor documental", sino también porque "presenta el progreso actual de la aviación militar argentina". Saslavsky, el director de puerta *Puerta cerrada*, ya había sido elogiado en la revista por *La fuga* y en este caso remarcaron "la intensidad del desarrollo dramático y el buen gusto en la dirección". Pero la inclusión de *Doce mujeres* sorprende porque *Cinegraf* nunca había valorado una comedia nacional. Destacaron "el ritmo que la ha dado su dirección", "la asimilación del saber extranjero", y señalaron que era "una demostración del progreso de la industria" (Pessano y Sánchez Sorondo, 26 de abril de 1939). Romero ya había demostrado su manejo de la comedia hollywoodense y de la construcción de personajes colectivos de mujeres, pero Argentina Sono Film ofreció en *Doce mujeres* una versión más moderada de este tipo de películas y abría el camino al cine de ingenuas que floreció en los años cuarenta.

EPÍLOGO

En 1939 Alton partió para siempre de Buenos Aires y la revista *American Cinematographer* anunció en su tapa del mes de noviembre que el fotógrafo regresaba a Hollywood. Alton esperaba unirse a MGM, donde se había formado de joven, pero el responsable del departamento de cámara era John Arnold, un viejo enemigo que había hecho en los años veinte. Terminó firmando un contrato con RKO y transitó la década de los cuarenta fotografiando producciones de bajo presupuesto para Paramount y estudios chicos como Monogram y Republic. Alton, quien venía de hacer dieciocho películas en una industria periférica que en 1932 ni siquiera existía como tal, no tuvo inconvenientes filmando en estas condiciones (probablemente con una infraestructura incluso mayor que la del cine argentino). Aunque eran producciones rápidas y sin pretensiones, con directores de segunda o tercera línea, continuó desarrollando una fotografía que se destacaba sobre la norma. En 1947 se produjo un nuevo giro determinante en su carrera: fue contratado por Eagle-Lion, otra productora menor, pero esta vez de la mano de un gran director como Anthony Mann. Juntos realizaron *T-Men*, el primer *film noir* con el que su estilo empezó a ser reconocido. Y pocos años después llegó el Oscar por la escena del baile que iluminó en *An American in Paris* (Vincente Minneli, 1951).

Se sabe que en Hollywood Alton prefería trabajar con pocas fuentes de luz y a baja altura, en lugar de usar posiciones cenitales. Esto le permitía reducir el nivel de iluminación general, manipular con facilidad la dirección de las fuentes, y así lograr esas imágenes impactantes en claroscuro que convirtieron a su fotografía en un objeto tan

atractivo y se volvieron parte de la iconografía asociada al *film noir*. Si bien esta práctica suele atribuirse a las condiciones de producción que experimentó en las películas clase B de los años cuarenta, las cuales exigían rapidez en el armado de la puesta lumínica para ser redituables económicamente; también es cierto que ya en los años treinta, en Argentina, Alton había tenido que acostumbrarse a trabajar en un contexto tecnológico que inicialmente fue muy precario. Estas condiciones, en lugar de limitar su capacidad, fueron definiendo un estilo. Tan es así que varios años antes de la aparición de sus películas más sombrías en Hollywood, los espectadores argentinos experimentaron el negro profundo con el que Alton envolvió a Lamarque en *Puerta cerrada* materializando la atmósfera del tango de Manzi.

Comencé este libro con las primeras impresiones de Alton recién llegado a Buenos Aires y la cierro con el cautivante devenir de su carrera porque, si bien fue un caso bastante singular, invita a preguntarse por las condiciones que se generaron en el cine argentino para que un técnico sin experiencia específica en la dirección de fotografía se desarrollara artística y profesionalmente y retornara a Hollywood transformado. Esta industria emergente fue un espacio sumamente creativo donde las inquietudes estéticas de Alton se cruzaron con las de directores locales como Saslavsky y con tradiciones culturales populares como el tango, generando formas absolutamente novedosas. Tal vez, llevado por su espíritu nómade, Alton podría haber desarrollado su estilo en cualquier otra cinematografía, pero lo cierto es que fue en Argentina donde el tono sombrío de un tango lo motivó a ensayar por primera vez aquella composición proto-*noir* del final de *Puerta cerrada*.

Como dije, no hubo en el cine argentino otro caso igual y más allá de que la influencia se dio más bien a la inversa –es decir, Hollywood

irradiándose sobre la cinematografía local– lo que intenté estudiar hasta aquí fueron los productos –películas, discursos, narrativas, técnicas, figuras, imaginarios– que surgieron de ese encuentro desigual, inquietante y asombroso con Hollywood.

| BIBLIOGRAFÍA |

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ______ (2011). Tararira. En *Imágenes compartidas. Cine argentino-Cine español*. Buenos Aires: CCEBA, pp. 8-27.
- Aguilar, G. y Jelicié, E. (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
- Aguilar, G. y Siskind, M. (2002). Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942). En Noe Jitrik (dir. de la colección) y María Teresa Gramuglio (dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, pp. 367-391.
- Aimaretti, M. (2017). Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos. *Imagofagia*, 15, pp. 1-35.
- Aisemberg, A. (2008). *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares. Sainete y cine sonoro argentinos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (Tesis doctoral).
- Altman, R. (1989). Dickens, Griffith, and film theory today. *South Atlantic quarterly*, 88:2, pp. 321-359.
- Alton, J. ([1949] 1995). *Painting with light*. Los Ángeles: University of California.
- Anchou, G. (2000). Veinticinco años de producción independiente. Las fronteras ignoradas. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*, Buenos Aires: FNA, pp. 464-583.
- Anderson, A. (1998). Cosmopolitanism, universalism, and the divided legacies of modernity. En Pheng Cheah y Bruce Robbins, *Cosmopolitics: thinking and feeling beyond the nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 265-290.

- ______ (2001). *The powers of distance: cosmopolitanism and the cultivation of detachment*. Princeton: Princeton University Press.
- Ansolabehere, P. (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
- Arlt, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg.
- Armus, D. (2000). El viaje al Centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 22:3, pp. 101-124.
- Assaf, J. (1937). *El teatro argentino como problema nacional*. Buenos Aires: Criterio.
- Bailey, J. (2013). John Alton: cinematography's outlier, octubre 6, https://ascmag.com/blog/johns-bailiwick/john-alton-cinematographys-outlier-part-one. Último acceso: 07/01/2019.
- Ballent, A. y Gorelik, A. (2001). País urbano o país rural: la modernización territorial y la crisis. En Alejandro Cataruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 143-200.
- Barbero, M. I. y Regalsky, A. ([2003] 2014) (eds.). A*mericanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo XX*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Baxter, J. (1971). *The cinema of Josef von Sternberg*. New York: A.S. Barnes.
- Beach, C. (2002). *Class, language, and american film comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ______ (2015). *A Hidden History of Film Style. Cinematographers, Directors and the Collaborative Process*. California: University of California Press.
- Belton, J. (1974). *The Hollywood professionals, Volume 3. Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer*. New York: A. S. Barnes & Co.
- Bernini, E. (2007). La transposición política. La literatura en el cine argentino de los años treinta. En David Viñas (dir. de la colección) y María Pía

López (comp. del volúmen), *La década infame y los escritores suicidas*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 121-131.

- Bontempo, P. (2012). *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés (Tesis doctoral).
- Bontempo, M. P. y Queirolo, G. A. (2012). Las ‘chicas modernas’ se emplean como dactilógrafas: feminidad, moda y trabajo en Buenos Aires (1920-1930). *Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*, 11:2, pp. 51-76.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ______ (2005). *Figures traced in light: on cinematic staging*. California: University of California Press.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. ([1985] 1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica. 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ______ (2008). *Latin american writers and the rise of Hollywood cinema*. New York: Routledge.
- Brown, T. (2016). *Spectacle in “classical” cinemas: musicality and historicity in the 1930s*. New York: Routledge.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture, and film*. London: Verso.
- Burton, R. (2010). *Hedy Lamarr: the most beautiful woman in film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ______ (2015). Lecturas policiales porteñas. En Román Setton (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 47-63.
- Calistro, M. *et al.* (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Norildis.

- Campodónico, H. (2004). Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales en *La novela semanal*. En Margarita Pierini (coord.), *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 125-145.
- ______ (2005). *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor.
- Cavell, S. ([1981] 1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- ______ (1996). *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Capra, F. (1971). *The name above the title*. New York: Macmillan.
- Chas de Cruz, I. (1936). *Hollywood al desnudo. Vida de astros y estrellas en el mundo del cine*. Buenos Aires: Claridad.
- Charney, L. y Schwartz, V. R. (1995). *Cinema and the invention of modern life*. Los Ángeles: University of California Press.
- Couselo, J. M. *et al*. (1992). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ______ (2008). Orígenes del cineclubismo. En *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pp. 95-99.
- Curry, R. (1996). *Too much of a good thing: Mae West as cultural icon*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dámaso Martínez, C. (1997). Estudio preliminar. En Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, pp. 15-37.
- De las Carreras, M. E. y Horak, J.C. (2019). *Hollywood goes latin. Spanish-Language cinema in Los Ángeles*. Bloomington: Indiana University Press.
- Delgado, J. y Brignole, A. (1939). *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Claudio García.
- Demaría, G. (2011). *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

- Di Núbila, D. (1959-60). *Historia del cine argentino I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- D'Lugo, M. (2007). Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva. En Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds), *Cine, nación y nacionalidades en España.* Madrid: Casa de Velázquez, pp. 147-163.
- ______ (2010). Aural identity, genealogies of sound technologies, and hispanic transnationality on screen. En Nataša Ďurovičová y Kathleen Newman (eds.), *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge.
- Dos Santos, E. (1972). *El cine nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Dumont, H. ([1993] 2009). *Frank Borzage: the life and films of a Hollywood romantic*. North Carolina: McFarland & Company.
- Ďurovičová, N. (2010). Preface. En Nataša Ďurovičová y Kathleen Newman (eds.), *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge.
- Echeverría, O. (2013). Los intelectuales antidemocráticos frente a lo popular. Argentina, primera mitad del siglo XX. *Historia y Espacio*, 40, pp. 49-73.
- Elsaesser, T. (2000). *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge.
- España, C. (1983). La fotografía en el cine argentino. En *Libro de oro de las artes visuales argentinas*. Buenos Aires: Fundación Konex, pp. 189-194.
- ______ (dir.) (2000a). *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volúmenes I y II. 1933-1956*, Buenos Aires: FNA.
- ______ (2000b). El modelo institucional. Forma de representación en la edad de oro. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I. 1933-1956*, Buenos Aires: FNA, pp. 22-157.
- ______ (2000c). John Alton. En Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*. Buenos Aires: FNA, pp. 220-221.
- Falicov, T. (2006). Hollywood's rogue neighbor: the argentine film industry during the good neighbor policy, 1939–1945. *The Americas*, 63:2, pp. 245-260.

- Ferrari, G. (2006). Arturo Mom. Un pionero del cine argentino. *Todo es Historia*, 470, pp. 24-37.
- Ferreira, G. y González Estévez, A. (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Fontana, P. (2009). *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
- Frye, N. ([1948] 1964). The argument of comedy. En Paul Lauter (ed.), *Theories of comedy*. New York: Anchor, pp. 450-460.
- Garate, J. C. (1944). *La industria cinematográfica argentina*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas.
- Gárate, M. (2017). *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- Getino, O. (2005). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los ‘30*. Buenos Aires: Teseo.
- ______ (2017). Una industria de ‘lo nuestro’. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro. *Programa Interuniversitario de Historia Política. Sección Foros*.
- ______ (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gledhill, D. (27 de marzo de 1939). Carta de Donald Gledhill a Carlos Alberto Pessano. Margaret Herrick Library (Collection Film Society of Southern California).
- Glitre, K. (2006). *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965*. Manchester: Manchester University Press.
- Goity, E. (2000a). La fotografía en el cine argentino. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*. Buenos Aires: FNA, pp. 89-90.

- ______ (2000b). Antonio Merayo. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*. Buenos Aires: FNA, p. 176.
- ______ (2000c). Alberto Etchebere. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*. Buenos Aires: FNA, pp. 178-179.
- Gomery, D. (2005). *The coming of sound. A history*. New York: Routledge.
- González Tuñón, R. ([1930] 2010). *La calle del agujero en la media*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorlero, P. (2004). *Historia de la comedia musical en la Argentina. Desde sus comienzos hasta 1979*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: :e(m)r;.
- Greco, M. (2015). De la vanguardia estética a la vanguardia política (Argentina, 1930-1931). *Badebec*, 5:9, pp. 213-242.
- Gunning, T. (2006). Modernity and cinema: a culture of shocks and flows. En Murray Pomerance (ed.), *Cinema and modernity*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in american silent film*. Cambridge: Harvard University Press.
- ______ (1999). The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism. *Modernism-Modernity*, 6:2, pp. 59-77.
- ______ (2000). Fallen women, rising stars, new horizons: Shanghai silent film as vernacular modernism. *Film Quarterly*, 54:1, pp. 10-22.
- ______ (2009). Vernacular modernism: tracking cinema on a global scale. En Nataša Ďurovičová y Kathleen Newman (eds.), *World cinemas, transnational perspectives.* New York: Routledge.
- Heffernan, N. (2017). Slum plays, salvation stories, and crook pictures: the gangster regeneration cycle and the prehistory of the gangster genre, *Film History*, 29:2, pp. 32–65.

- Heinink, J. y Dickson, R. (1990). *Los que pasaron por Hollywood*. Bilbao: Editorial Mensajero.
- Huyssen, A. ([1986] 2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jarvinen, L. (2012). *The rise of spanish-language filmmaking: out from Hollywood's shadow, 1929-1939*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Keating, P. (2006). Emotional curves and linear narratives. *The velvet light trap*, 58 pp. 4–15.
- ______ (2010). *Hollywood lighting. From silent era to film noir*. New York: Columbia University Press.
- ______ (2016). Motifs of movement and modernity. *MOVIE: A Journal of Film Criticism*, 7.
- Keil, C. (2004). 'To here from modernity': style, historiography, and transitional cinema. En Charlie Keil y Shelley Stamp (eds.), *American cinema's transitional era: audiences, institutions, practices*. Berkeley, CA: California University Press.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- Klein, A. (2011). *American film cycles: reframing genres, screening social problems, and defining subcultures*. Austin: University of Texas Press.
- Kriger, C. (dir.) (2003). *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación y Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken".
- ______ (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ______ (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 10, pp. 261-281.
- Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque. Autobiografía*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

- Lara Chávez, H. y Lozano, E. (2011). *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931-2011*. México, DF: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Lent, T. O. (1995). Romantic love and friendship: the redefinition of gender relations in screwball comedy. En Kristine Brunovska Karnick y Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood comedy*. New York: American Film Institute, pp. 314- 331.
- Lida, M. (2015). Estética, cultura y política en la revista *Criterio* (Argentina, 1928-1936). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, pp. 1-16.
- Lobato, M. Z. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa.
- López, A. (2012). *Hollywood, Nuestra América y los latinos*. La Habana: Ediciones Unión.
- Luchetti, M. F. y Ramírez Llorens, F. (2005). Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado. En AA.VV, *Cuaderno de Cine argentino, gestión estatal e industria cinematográfica*. Buenos Aires: INCAA.
- Lusnich, A. L. (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Lusnich, A. L. y Piedras, P. (ed.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lusnich, A. L., Aisembreg, A. y Cuarterolo, A. (eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Lvovich, D. (2006). *El nacionalismo de derecha: desde sus orígenes a Tacuara*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino.* Buenos Aires: EUDEBA.
- Maltby, R. (2012). The production code and the mythologies of 'pre-code' Hollywood. En Steve Neale (ed.), *The classical Hollywood reader*. New York: Routledge, pp. 237-248.

- Mallea, E. ([1937] 1981). *Historia de una pasión argentina.* Buenos Aires: Sudamericana.
- Mancini, A. (2014). *Bioy Casares va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
- Manetti, R. (2000). "Argentina Sono Film. Más estrellas que en el cielo. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*. Buenos Aires: FNA, pp. 162-221.
- _____ (2000b). *Puerta cerrada*. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen I*. Buenos Aires: FNA, pp. 116-118.
- _____ (2000c). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen II*. Buenos Aires: FNA, pp. 188-269.
- Maranghello, C. (2000a). El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928- 1933). *La mirada cautiva. Cine y medios*, 4, pp. 49-87.
- _____ (2000b). Vidalita, otra mirada. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen II*. Buenos Aires: FNA, pp. 500-501.
- _____ (2000c). Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volumen II*. Buenos Aires: FNA, pp. 160-183.
- McCarthy, T. (1995). Through a Lens Darkly: The Life and Films of John Alton. En John Alton, *Painting with light*. Los Ángeles: University of California.
- Méndez Calzada, E. (1927). *Y volvió Jesús a Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- Miranda, L. y Rodríguez Riva, L. (coords.) (2019). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969).* Santander: Shangrilá.
- Miyao, D. (2013). *The aesthetics of shadow: lighting and japanese cinema.* Durham, NC: Duke University Press.
- Mizejewski, L. (2010). *It happened one night*. Malden: Wiley-Blackwell.

- Mizraje, G. (2000). Estudio preliminar. En Nicolás Olivari, *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mom, A. S. (1927). *La estrella polar y otros cuentos*. Buenos Aires: B.A.B.E.L.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morgenfeld, L. (2011). *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1955)*. Buenos Aires: Continente.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16:3, pp. 6-18.
- Naremore, J. ([1998] 2008). *More than night. Film noir in its contexts*. Berkely: University of California.
- Nari, M. (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos.
- Navitski, R. y Poppe, N. (2017). *Cosmopolitan film cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press.
- Negrete, C. (2009). *Historias narradas con luz. Tres décadas de labor cinefotográfica de Alex Phillips (1921-1949)* [tesis doctoral]. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olivari, N. ([1933] 2000). *El hombre de la baraja y la puñalada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Oubiña, D. (2015). El noble experimento (Sobre la película imposible de Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein). *Estudios curatoriales*, 4, http://untref.edu.ar/rec/num4_dossier_3.php. Último acceso: 02/03/2019.
- Paz Leston, Eduardo (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Libraria.
- Paranaguá, P. A. (1984). *O cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Allegre: L&PM Editores.
- _____ (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Pessano, C. A. y Sánchez Sorondo, M. (26 de abril de 1939). Carta de Carlos Alberto Pessano y Matías Sánchez Sorondo a Donald Gledhill. Margaret Herrick Library (Collection Film Society of Southern California).
- Phillips, A. (2013). Crisscrossed? Film Noir and the Politics of Mobility and Exchange. En Andrew Spicer y Helen Hanson (eds.), *A Companion to Film Noir*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 94-110.
- Piedras, P. y Rodríguez Riva, L. (2019). De tangos y tonadas. Carlos Gardel se encuentra con Imperio Argentina en Joinville. En Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (coords.), *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969). Vol. 1.* Santander: Shangrilá.
- Piglia, R. (2003). Lo negro del policial. En Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, pp. 78-83.
- Poppe, N. (2012). Made in Joinville: transnational identitary aesthetics in Carlos Gardel's early Paramount films. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 21:4, pp. 481-495.
- _____ (2017). John Alton in Argentina, 1932-1939. En Rielle Navitski y Nicolas Poppe (eds), *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960.* Indiana: Indiana University Press, pp. 217-240.
- Posadas, A. (1981). Lo bueno, lo malo, lo feo. Apuntes para una historia de la crítica cinematográfica argentina. *CREAR en la cultura nacional*, 7, pp. 2-7.
- _____ (1982). Homero Manzi, Artistas Argentinos Asociados y la lucidez del cine nacional. *CREAR en la cultura nacional*, 11, pp. 36-46.
- Queirolo, G. (2014). Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950). *Estudios Feministas*, 22:1, pp. 29-50.
- Quinziano, P. (1992). La comedia. Un género impuro. En Sergio Wolf (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, pp. 129-146.

- Quiroga, H. (1997). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ramírez Llorens, F. (2017). Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina. *Latin American Research Review*, 52:5, pp. 824–837.
- Romero, J. L. ([1976] 2010). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rogin, M. (2002). How the working class saved capitalism: the new labor history and *The devil and Miss Jones*. *The Journal of American History*, 89:1, pp. 87-114.
- Rowe, K. (1995). *The unruly woman: gender and the genres of laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Rubinzal, M. (2016). La cultura combate en las calles. Nacionalismo e industrias culturales en la Argentina de entreguerras. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 16:2, pp. 1-21.
- Russo, G. e Insaurralde, A. (2013a). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I*. Buenos Aires: Prosa.
- ______ (2013b). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo II*. Buenos Aires: Prosa.
- Saítta, S. (2016). Policías y ladrones en los comienzos del radioteatro argentino. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 4, pp. 150-171.
- Sarlo, B. ([1985] 2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ______ ([1988] 2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nuevas Visión.
- ______ (2004). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Saslavsky, L. (1947). *A sangre fría*. Buenos Aires: Shapire.
- ______ (1966). *Psicoanálisis de una prostituta*. Buenos Aires: Falbo.
- ______ (1968). *Camino para tres fantasmas*. Buenos Aires: Losada.

- ______ (1983a). *El desenmascarado*. Buenos Aires: Emecé.
- ______ (1983b). *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood*. Buenos Aires: Celtia.
- Schnitman, J. A. (1979). *The argentine film industry: a contextual study* [tesis doctoral]. Standford: Standford University.
- Schwarzböck, S. (2008). Lejos de Harvard. Sobre la filosofía del cine de Stanley Cavell. *Kilómetro 111*, 7, pp. 9-36.
- Setton, R. (2014a). Hacia una caracterización del género policial argentino en la era del surgimiento del escritor profesional (1910-1940). *Fólio.* Revista de Letras, 6:1, pp. 39-64.
- ______ (2014b). Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot. *Anclajes*, 13:1, pp. 47-60.
- ______ (2015a). *Monte criollo* y *Palermo*. Cruce entre películas de *gangsters*, *film noir* y el imaginario del criollismo tanguero. *Arte y políticas de identidad*, 13:1, pp. 251-267.
- ______ (2015b). Luis Saslavsky, director y novelista. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92:3, pp. 319-337.
- ______ (2017). Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy: la pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo. *Romanische Studien*, 2, pp. 93-106.
- Shumway, D. (1991). Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage. *Cinema Journal*, 30: 4, pp. 7–23
- ______ (2003). *Modern love: romance, intimacy, and the marriage crisis.* New York: New York University Press.
- Sikov, E. (1989). *Screwball: Hollywood's madcap romantic comedies*. New York: Crown Publishers.
- Silvestri, G. (1999). "Postales argentinas", en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel, pp. 111-135.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan desires: global modernity and world literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

- Singer, B. (2001), *Melodrama and modernity*. New York: Columbia University Press.
- Sklar, R. (1975). *Movie-Made America. A cultural history of american movies.* New York: Random House.
- Spadaccini, S. (2012). Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión. *Imagofagia*, 5.
- Sternberg, J. (1965). *Fun in a chinese laundry: an autobiography*. New York: Collier.
- Stricker, F. (1990). Repressing the working class: Individualism and the masses in Frank Capra's films. *Labor History*, 31:4, pp. 454-467.
- Tabbia, A. (2015). *Notas para una contrahistoria del cine argentino*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Tell, V. (2006). Latitud-Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en Argentina. En Diana Weschler (ed.), *Territorios de diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, pp. 195-201.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Teyssié, M. I. y Rizzi, P. (eds.) (2008). *ADF. Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica*. Buenos Aires: Asociación Argentina de autores de fotografía cinematográfica.
- Tiempo, C. (1970). *Cartas inéditas y Evocación de Quiroga*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Thompson, K. (1985). *Exporting entertainment: America in the world film market*. London: British Film Institute.
- ______ (2005). *Herr Lubitsch goes to Hollywood. German and american film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tossounian, C. (2013). The argentine modern girl and national identity, Buenos Aires, 1920-40. En Cheryl Krasnick Warsh y Dan Malleck (eds.), *Consuming modernity: gendered behaviour and consumerism before the baby boom*. Vancouver: UBC Press.

- Tranchini, E. (1999). El cine argentino y la construcción del imaginario criollista. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional.* Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación.
- Utrera, L. L. (2009). A mentalidade nova. Las repercusiones del cine de Hollywood de los años veinte: Horacio Quiroga y Monteiro Lobato. *Revista Escrita*, 10.
- ______ (2010). Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 19:21, pp. 123-145.
- Vernet, M. (1993). Film noir on the edge of doom. En Joan Copjec (ed.), *Shades of noir*. London: Verso, pp. 1-32.
- Valdez, M. (2000). El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo. En Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Industria y clasicismo. Volumen II*. Buenos Aires: FNA, pp. 270-345.
- ______ (2014). Sobre el arroz, la leche y la golosa resbaladera del sentido. En *Arroz con leche. Edición Facsimilar del guion de Carlos Schlieper y Julio Porter*, Buenos Aires: BAFICI, pp. 19-29.
- Vincendeau, G. (2012). Hollywood Babel: the coming of sound and the multiple language version. En Steve Neale (Ed.), *The classical Hollywood reader*. New York: Routledge, pp. 137-146.
- Viviani, C. (1987). Who is without sin? The maternal melodrama in american film, 1930–39. En Christine Gledhill (ed.), *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film.* London: BFI, pp. 83–99.
- Viñas, D. ([1964] 2005). *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ______ (2008). *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Wada-Marciano, M. (2008). *Nippon modern: japanese cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Williams, L. (1984). Something else besides a mother: *Stella Dallas* and the maternal melodrama. *Cinema Journal*, 24:1, pp. 2-27.

- _____ (1998). Melodrama revised. En Nick Browne (ed.), *Refiguring american film genres. Theory and history*. Berkeley: University of California Press, pp. 42-88.
- Wolf, Sergio (comp.) (1992). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

FILMOGRAFÍA

- Alton, J. (1933). *El hijo de papá.*
- Amadori, L. C. (1936). *Puerto nuevo.*
- ____________ (1937). *El pobre Pérez.*
- ____________ (1938). *Madreselva.*
- ____________ (1939). *Caminito de gloria.*
- Berne, J. (1938). *La vida bohemia.*
- Bernhardt, K. (1931). *Der mann, der den mord beging.*
- ___________ (1933). *The rebel.*
- Bernhard, K. y Tarride, J. (1931). *L'homme qui assassina.*
- Borcosque, C. (1939). *Alas de mi patria.*
- Borzage, F. (1933). *Man's castle.*
- Boytler, A. (1934). *La mujer del puerto.*
- Brabin, C. (1923) *Six days.*
- Brenon, H. (1923). *The woman with four faces.*
- Brown, C. (1933). *Night flight.*
- ________ (1925). *The eagle.*
- Browning, T. (1920). *Outside the law.*
- Buchowetzki, D. (1931). *Stanboul.*
- Buchowetzki, D. y Gomis, F. (1931). *El hombre que asesinó.*
- Campbell, W. (1922). *A virgin's sacrifice.*
- ___________ (1922). *Island wives.*
- Capra, F. (1932). *American madness.*
- _______ (1934). *It happened one night.*

- _______ (1936). *Mr. Deeds goes to town.*
- _______ (1939). *Mr. Smith goes to Washington.*
- _______ (1941). *Meet John Doe.*
- Caviglia, O. (1939). *El matrero.*
- Cominetti, E. (1931). *La vía de oro.*
- Cromwell, J. (1930). *Street of chance.*
- Cukor, G. (1940). *The Philadelphia story.*
- ________ (1949). *Adam's rib.*
- Demare, L. (1942). *La guerra gaucha.*
- DeMille, C. B. (1932). *The sign of the cross.*
- de Zavalía, A. (1935). *Escala en la ciudad.*
- ___________ (1938). *Los caranchos de la Florida.*
- Duvivier, J. (1931). *Allo? Berlin? Ici Paris.*
- Eisenstein, S. (1932). ¡Qué viva México!
- Equipo Lumiton (1933). *Los tres berretines.*
- Ferreyra, J. A. (1931). *Muñequita porteña.*
- ____________ (1935). *Puente Alsina.*
- ____________ (1936). *Ayúdame a vivir.*
- ____________ (1937). *Besos brujos.*
- ____________ (1938). *La ley que olvidaron.*
- Fitzmaurice, G. (1926). *The son of the sheik.*
- Flaherty, R. (1934). *Man of Aran.*
- Florey, R. (1949). *The crooked way.*
- Fondane, B. (1936). *Tararira.*
- Ford, J. (1940). *The grapes of wrath.*
- ______ (1941). *How green was my valley.*

- Freeland, T. (1933). *Flying down to Rio.*
- Gasnier, L. J. (1932) *Melodía de arrabal.*
- Gillett, B. (1932). *King Neptune.*
- Hawks, H. (1938). *Bringing up baby.*
- _________ (1940). *His girl friday.*
- Hillyer, L. (1923). *The shock.*
- ________ (1924). *Those who dance.*
- Hitchcock, A. (1940). *Rebecca.*
- Ingram, R. (1921). *The four horsemen of the apocalypse.*
- _________ (1923). *Scaramouche.*
- Ingraham, L. (1925). *Midnight Molly.*
- King, L. (1934). *La ciudad de cartón.*
- La Cava, G. (1936). *My man Godfrey.*
- __________ (1937). *Stage door.*
- Lang, W. y William Neill, R. (1930). *Cock o' the walk.*
- Larreta, E. (1933). *El linyera.*
- Leisen, M. (1937). *Easy living.*
- Levering, J. (1930). *La cautivadora.*
- Lewis, J. H. (1955). *The big combo.*
- Lubitsch, E. (1924). *The marriage circle.*
- __________ (1932). *One hour with you.*
- __________ (1932). *Trouble in paradise.*
- Lubitsch, E.; Taurog, N.; McLeod, N. Z.; Seiter, W. A.; Roberts, S.; Humberstone, H. B.; Cruze, J. (1932). *If I had a million.*
- Machatý, G. (1933). *Ekstase.*
- Mann, A. (1947). *T-Men.*
- ________ (1948). *Raw deal.*

- ________ (1949). *Reign of terror*.
- Mann, A. y Werker, A. L. (1948). *He walked by night.*
- Millar, A. (1931). *Las luces de Buenos Aires.*
- McCarey, L. (1937). *The awful truth.*
- Millarde, H. F. (1920) *The white moll.*
- Minneli, V. (1951) *An american in Paris.*
- Mittler, L. (1932). *Les nuits de Port-Saïd*.
- Moglia Barth, L. (1933). *Tango!*
- _____________ (1934). *Riachuelo.*
- _____________ (1936). *Amalia.*
- _____________ (1936). ¡Goal!
- _____________ (1938). *El último encuentro.*
- _____________ (1939). *Doce mujeres.*
- Mom, A. S. (1935). *Monte criollo.*
- _________ (1936). *Loco lindo.*
- _________ (1937). *Palermo.*
- Momplet, A. (1938). *Turbión.*
- Moreno, A. (1932). *Santa.*
- Mugica, F. (1939). *Así es la vida.*
- Murnau, F. W. (1927). *Sunrise: a song of two humans.*
- Naón, S. M. (1937). *Nobleza gaucha.*
- Niblo, F. (1925). *Ben-Hur: a tale of the Christ.*
- O' Connor, F. (1925). *Lawful cheater.*
- Pabst, G. W. (1931). *Kameradschaf.*
- Pessano, C. A. (1941). *Nahuel Huapi.*
- Quesada, J. (1919). *La vendedora de Harrods.*
- Reichmann, M. (1932). *Camp volant.*

- Romero, M. (1931). *La pura verdad.*
- _________ (1932) ¿Cuándo te suicidas?
- _________ (1935). *Noches de Buenos Aires.*
- _________ (1937). *La vuelta de Rocha.*
- _________ (1937). *Los muchachos de antes no usaban gomina.*
- _________ (1937). *Fuera de la ley.*
- _________ (1938). *La rubia del camino.*
- _________ (1938). *Mujeres que trabajan.*
- _________ (1938). *Tres argentinos en París.*
- _________ (1939). *Divorcio en Montevideo.*
- _________ (1939). *La modelo y la estrella.*
- _________ (1939). *Muchachas que estudian.*
- _________ (1940). *Casamiento en Buenos Aires.*
- _________ (1940). *Isabelita.*
- _________ (1941). *Mi amor eres tú.*
- _________ (1941). *Un bebé de París.*
- _________ (1942). *Elvira Fernández, vendedora de tienda.*
- Saslavsky, L. (1935). *Crimen a las 3.*
- __________ (1935). *La fuga.*
- __________ (1938). *Nace un amor.*
- __________ (1939). *Puerta cerrada.*
- __________ (1940). *La casa del recuerdo.*
- __________ (1949). *Vidalita.*
- __________ (1963). *Las ratas.*
- __________ (1979). *El Fausto criollo.*
- Schlieper, C. (1949). *Cita en las estrellas.*
- _________ (1950). *Arroz con leche.*

- _________ (1950). *Esposa último modelo.*
- _________ (1951). *El retrato.*
- Selwyn, E. (1931). *The sin of Madelon Claudet.*
- Soffici, M. (1935). *El alma de bandoneón.*
- _________ (1937). *Cadetes de San Martín.*
- _________ (1937). *Kilómetro 111.*
- _________ (1937). *Viento norte.*
- _________ (1939). *Prisioneros de la tierra.*
- _________ (1940). *Héroes sin fama.*
- Stahl, J. M. (1931). *Strictly dishonorable.*
- Sturges, P. (1941). *The lady Eve.*
- ________ (1942). *The Palm Beach story.*
- Tinling, J. (1935). *Under the Pampas moon.*
- Torre Nilsson, L. (1957). *La casa del ángel.*
- Trivas, V. (1931). *Niemandsland.*
- Vidor, K. (1934). *Our daily bread.*
- ________ (1937). *Stella Dallas.*
- von Sternberg, J. (1928). *The docks of New York.*
- _____________ (1928). *The drag net.*
- _____________ (1929). *Thunderbolt.*
- _____________ (1929). *Underworld.*
- Whale, J. (1933). *The kiss before the mirror.*
- Wellman, W. (1937). *Nothing sacred.*
- Wood, S. (1941). *The devil and Miss Jones.*
- Worsley, W. (1920). *The penalty.*
- __________ (1922). *Voices of the city.*
- Yasujiro, S. (1932). *Joriku daiippo.*

REFERENCIAS EN DIARIOS Y REVISTAS

- Abascal, L. (julio, 1934). Guerra de niños y guerra de hombres. *Cinegraf,* 28, p. 22.
- Alton, J. (mayo, 1930). The director general. *International Photographer*, 2:4, p. 4.
- _______ (enero, 1931). What happens when cameraman has day off –In Stambul– Try 'n' find out. *International Photographer*, 2:12, p. 9.
- _______ (13 de noviembre de 1932). La Argentina ofrece un vasto horizonte para crear su industria cinematográfica. *Crítica.*
- _______ (mayo, 1934). Motion picture production in South America. *International Photographer*, 6:4, p. 14.
- _______ (julio, 1934). The cameraman as a director. *International Photographer* 6:6, p. 36.
- _______ (enero, 1936). Motion picture production in South America. *International Photographer*, 7:12, p. 23.
- _______ (mayo, 1936). News letter from South America. *International Photographer,* 8:4, p. 16.
- _______ (marzo, 1937). Motion picture production in South America up to date. *International Photographer*, 9:2, p. 29.
- *American Cinematographer* (diciembre, 1938). Alton's photography praised in B. A. 19:12, p. 500.
- ______________________ (agosto, 1939). Our compliments to John Alton, A.S.C., 20:8, p. 367.
- Amorim, E. (septiembre, 1934). *La patria es grande* y todas sus riquezas esperan a los conscientes realizadores de películas argentinas. *Cinegraf*, 30, p. 8.
- Arlt, R. (agosto, 1928). ¿Soy fotogénico? *El Mundo.*
- ______ (octubre, 1933). Parecidos con artistas de cine. *El Mundo.*

- Beccacece, H. (marzo, 1983). A la luz de las estrellas y la memoria. *La Nación Revista,* p. 12.
- Bombal, M. L. (febrero, 1939). *Puerta cerrada*. *Sur*, 9:35, pp. 78-80.
- Borges, J. L. (1931). Films. *Sur,* 1:3, pp. 171-173.
- __________ (abril, 1937). Dos films. *Sur*, 7:11, pp. 100-101.
- __________ (agosto, 1937). *La fuga*. *Sur*, 7:35, pp. 121-122.
- __________ (septiembre, 1939). *Prisioneros de la tierra*. *Sur,* 9:60, pp. 91-92.
- Calki (7 de julio de 1938). Muy buena realización tiene el film *Mujeres que trabajan*. *El Mundo*, p. 27.
- _____ (2 de febrero de 1939). *Puerta cerrada*. *El Mundo*, p. 14.
- _____ (16 de marzo de 1939). *La modelo y la estrella*, divertida, vivaz, es otro éxito de Manuel Romero. *El Mundo,* p. 23.
- *Caras y Caretas* (julio, 1927). *La estrella polar*, por Arturo S. Mom, 1503.
- *Cine Argentino* (mayo, 1938). ¿Resolverá Paulina la gran incógnita?, 1.
- ___________ (julio, 1938). Doce películas [entrevista a Manuel Romero], 10.
- ___________ (agosto, 1938). Paulina Singerman. La ‘fierecilla’ de Shakespeare, pero sin domar..., 16.
- ___________ (abril, 1939). Me honro en ser un luchador del cine argentino [entrevista a John Alton], 51, p. 31.
- ___________ (noviembre, 1939). 20 años de cine argentino a través del recuerdo de José A. Ferreyra, 82.
- ___________ (enero, 1940). ¿Cómo ven el paisaje argentino?, 87.
- ___________ (abril, 1940). Una palabra propia. Jorge Luis Borges [entrevista]. Opiniones y propósitos del autor de Suburbio, 102.
- ___________ (febrero, 1941). El cine criollo tiene descuidado al paisaje argentino, 146, p. 26.
- ___________ (noviembre, 1942). El paisaje cinematográfico de la obra de Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*, 235.

- *Cine Mundial* (junio, 1928). Hollywood, 13:6, p. 489.
- *Cinegraf* (marzo, 1933). La mecánica del sentimentalismo, 12, p. 24.
- _______ (septiembre, 1933). El arte cinematográfico puede contar con Luigi Pirandello, 18, p. 5.
- _______ (junio, 1934). Situación de nuestro cinematógrafo, 27, p. 15.
- _______ (septiembre, 1934). Lo nuestro, 30, p. 6.
- _______ (octubre, 1934a). Si se le ocurriera a los censores yankees..., 31, p. 44.
- _______ (octubre, 1934b). Los falsos 'gauchos', 31, p. 19.
- _______ (octubre, 1935). Ambientes fantásticos para películas de Sud América, 43, p. 8.
- _______ (noviembre, 1935). *Escala en la ciudad* de A. de Zavalía, 44, p. 44.
- _______ (mayo, 1936). Y Buenos Aires, ¡"Ca-r-r-am-ba"! es así, 49, p. 8.
- _______ (junio, 1936a). A las 15 horas ensayo, 50, p. 12.
- _______ (junio, 1936b). Dirige Igor Stravinsky, 50, p. 10.
- _______ (julio, 1936). Y el campo argentino, ¡'Ca-r-r-am-ba'! es así, 51, p. 6.
- _______ (septiembre, 1936). Palabras vaticanas sobre la que considera Pío XI 'la más grande de las artes', 53, p. 31.
- _______ (mayo, 1937a). Para explicarse la transformación de Joan Crawford, Greta Garbo y Marlene Dietrich, es necesario conocer el prodigio de la luz, 61, p. 25.
- _______ (mayo, 1937b). Evolución yankee del amor, 61, p. 40.
- _______ (mayo, 1937c). Saludable embajada, 61, p. 11.
- _______ (agosto, 1937a). Una película nacional de jerarquía: *La fuga,* 64, p. 32.
- _______ (agosto, 1937b). Las nuevas películas locales, 64, p. 32.
- _______ (noviembre, 1937). Hurrell, el mejor retratista del cinematógrafo, 67, p. 27.
- _______ (diciembre, 1937). El 'toque' Lubitsch, 68, p. 31.

- *Crítica* (7 de mayo de 1933). Paulina Singerman animó una obra norteamericana.
- *El Mundo* (7 de julio de 1942). *Elvira Fernández, vendedora de tienda* tiene eficacia cómica.
- *Heraldo del Cinematografista* (febrero, 1939). *Puerta cerrada*, 9:392, p. 258.
- Ibarra, N. (agosto, 1933). Josef von Sternberg. *Revista multicolor de los sábados*, 1:3.
- Ken, E. (octubre, 1935). Carole Lombard, venus aerodinámica y mannequin. *Cinegraf*, 43, p. 14.
- ______ (julio, 1937). Los actores que nunca defraudan. *Cinegraf*, 63, p. 37.
- *La Nación* (7 de julio de 1938). Una feliz combinación es *Mujeres que trabajan*, p. 14.
- ________ (2 de febrero de 1939). Fina línea decorativa tiene *Puerta cerrada.*
- *La Prensa* (7 de julio de 1938). *Mujeres que trabajan* es una divertida y ágil comedia sentimental, p. 18.
- ________ (19 de marzo de 1941). Es un buen éxito de comicidad la película *Un bebe de París*, p. 16.
- La Rochelle, D. (julio, 1932). Técnica. *Cinegraf*, 4, p. 38.
- Manzi, H. (31 de octubre de 1939). El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en la cinematografía argentina. *El Sol*, p. 23.
- Marcos, C. F. (diciembre, 1934). Un precedente para futuras cintas argentinas. *Cinegraf*, 33, p.16.
- ___________ (junio, 1935). Películas nacionales. *Cinegraf*, 39, p. 25.
- ___________ (julio, 1935). Directores que hacen películas para que el público llore: John M. Stahl. *Cinegraf,* 40, p. 43.
- __________ (agosto, 1935). A través de los estrenos nacionales de agosto. *Cinegraf,* 41, p. 39.
- ___________ (octubre, 1935). Notas del cinematógrafo argentino. *Cinegraf*, 43, p. 33.

- ___________ (septiembre, 1936). *Cinegraf* le previene del cine nacional. *Cinegraf*, 53, p. 46.
- __________ (mayo, 1937). Cine nuestro. *Cinegraf,* 61.
- ___________ (octubre, 1937). Los estrenos: *Nobleza gaucha*. *Cinegraf*, 66, p. 44.
- ___________ (noviembre, 1937). *Viento norte*. *Cinegraf*, 67, p. 44.
- Mom, A. S. (septiembre, 1922). *Corazón de lobo* por Lon Chaney. *Atlántida,* 233, p. 45.
- _________ (octubre, 1922). El desnudo en el cine. Un aplauso a Corina Griffith. *Atlántida*, 236, p. 45.
- _________ (marzo, 1923a). El ocaso de un ídolo. *Atlántida*, 4:259, p. 45.
- _________ (marzo, 1923b). Las tribulaciones de Valentino. *Atlántida*, 258, p. 45.
- _________ (mayo, 1923). En defensa de los ladrones..., *Atlántida*, 266, p. 45.
- _________ (noviembre, 1923). Una ‘reprise’. *Atlántida*, 291, p. 53.
- _________ (27 de mayo de 1931). La industria cinematográfica nacional comienza con los estudios Lumiton. *Crítica.*
- _________ (6 de septiembre de 1931). Yo no tengo la culpa de lo que ocurre en *Seguro de amor*. *Crítica*, p. 19.
- _________ (8 de octubre de 1931). Se estrenará una película mía que se llama *La vía de oro*. *Crítica*, p. 16.
- _________ (15 de octubre de 1931). M. Dietrich, Von Sternberg y *La vía de oro*. *Crítica*, p. 14.
- _________ (27 de octubre de 1931). Semblanza de Bancroft. *Crítica.*
- _________ (11 de noviembre de 1931). Bárbaros en lucha. *Crítica.*
- _________ (29 de noviembre de 1931). Semblanza de Wallace Beery. *Crítica*
- _________ (18 de febrero de 1932). Romance de ametralladoras en el film *Dos Padres*. *Crítica*.
- Moro, R. (junio, 1933). Si yo tuviera un millón. *Cinegraf*, 15, p.7.

- _______ (febrero, 1935). El campo ofreciéndose al derrotado por la ciudad. *Ganarás el pan*, de King Vidor. *Cinegraf*, 35, p. 35.
- _______ (septiembre, 1935). Las estrellas no deben bajar a la tierra. *Cinegraf,* 42, p. 9.
- _______ (octubre, 1937). Esto se acaba señores directores del hampa. *Cinegraf,* 66, p. 44.
- Moro, R. y Pessano, C. A. (marzo, 1934). Frank Borzage y *Fueros humanos. Cinegraf*, p. 19.
- Moro, R y Rosemberg, A. (abril, 1934). Prontuario cinematográfico de Mae West. *Cinegraf*, 25, p. 25.
- Mouse, M. (agosto, 1932). Las operetas. *Cinegraf*, 5, p. 10.
- Néstor (Tato, M. P. [22 de octubre de 1931]). *La vía de oro* es un esfuerzo notable de la cinematografía local. *El Mundo*, p. 15.
- _________ (23 de mayo de 1935). *Monte criollo* es una excelente afirmación de calidad del cine nacional. *El Mundo*, p. 28.
- Niger, H. (octubre, 1934). Los grandes estudios psicológicos: *Fueros humanos*. *Cinegraf*, 31, p. 13.
- ________ (noviembre, 1937). Semblanza de los intérpretes de *Viento Norte*. *Cinegraf*, 67, p. 6.
- *Noticias Gráficas* (30 de mayo de 1935). [Crítica publicada en la columna "Porteño"].
- Ocampo, V. (julio, 1935). A propósito de *El hombre de Arán*. *Sur,* 10, p. 96.
- Pessano, C. A. (abril, 1932). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 1, p. 5.
- ___________ (septiembre, 1932). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 6, p. 3.
- ___________ (febrero, 1933). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 11, p. 3.
- ___________ (agosto, 1933). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 17, p. 3.
- ___________ (septiembre, 1933). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, p. 3.
- ___________ (octubre, 1933). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 19, p. 3.

- ___________ (noviembre, 1933). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 20, p. 3.
- ___________ (enero, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 22, p. 3.
- ___________ (marzo, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 24, p. 5.
- ___________ (abril, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 25, p. 3.
- ___________ (julio, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 28, p. 5.
- ___________ (agosto, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 29, p. 5.
- ___________ (octubre, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 31, p. 5.
- ___________ (noviembre, 1934). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 32, p. 5.
- ___________ (octubre, 1935). El visitante. Clark Gable en nuestra ciudad. *Cinegraf*, 43, p. 8.
- ___________ (marzo, 1936). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 47, p. 5.
- ___________ (abril, 1936). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 48, p. 5.
- ___________ (mayo, 1936). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 49, p. 7.
- ___________ (junio, 1936). Momentos de peligro y de esperanza. *Cinegraf*, 50, p. 40.
- ___________ (marzo, 1937). Grandes temas argentinos falsificados por los productores. *Cinegraf*, 47, p. 36.
- ___________ (noviembre, 1937). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 67, p. 5.
- Pessano, C. A. y Moro, R. (abril, 1933). Lubitsch y *Un ladrón en la alcoba*. *Cinegraf*, 13, p. 8.
- Petit de Murat, U. (6 de diciembre de 1931). Una noble aceptación de la tragedia. Magnífica la personalidad de Powell. *Crítica.*
- ________________ (20 de noviembre de 1934). Se pasó *Éxtasis* para intelectuales y artistas. *Crítica.*
- ________________ (23 de noviembre de 1934). *Éxtasis* constituye una magnífica lección de arte cinematográfico. *Crítica.*
- _______________ (2 de febrero de 1939). En *Puerta cerrada* Saslavsky se supera. *Crítica*, p. 4.

- _______________ (13 de noviembre de 1941). Simpática comedia es *El diablo y Miss Jones*. *Crítica.*
- Quiroga, H. (febrero, 1919). Miss Dorothy Phillips, mi esposa. *La novela del día*, 1:12.
- _________ (agosto, 1922). Los intelectuales y el cine. *Atlántida*, 227.
- Roland (7 de abril de 1938). Buenos valores cinematográficos tiene el film de Romero. *Crítica.*
- ______ (19 de marzo de 1941). Cómico desenfado tiene la película *Un bebé de París*. *Crítica,* p. 12.
- Romero Brest, J. (mayo, 1931). Bancroft. *Clave de Sol*, 2, pp. 83-84.
- Saslavsky, L. (noviembre, 1930). Despedida del cine mudo. *Argentina. Periódico de arte y crítica*, 1:1, p. 4.
- __________ (23 de abril de 1931). Greta y Loretta [cuento]. *La Nación.*
- __________ (18 de septiembre de 1931). El creador de estrellas. *La Nación.*
- __________ (2 de julio de 1933). Hollywood. *La Nación*, p. 4.
- __________ (27 de agosto de 1933). La película de Eisenstein sobre México provocó una polémica. *La Nación*, p. 2.
- __________ (10 de diciembre de 1933). *Vuelo nocturno*, película con un gran reparto transcurre en la Argentina. *La Nación*.
- __________ (agosto, 1935). *Crimen a las 3*. Una película de valores desiguales. *Sur,* 5:11, pp. 109-111.
- __________ (29 de junio de 1941). El ruiseñor canta mal. *La Nación.*
- *Sintonía* (1939). Una película debe ser una ventana abierta a un pedazo de la vida diaria, dice Romero.
- ______ (febrero, 1940). El público ha elegido ya los valores cinematográficos de 1939, p. 36.
- *Status* (octubre, 1980). Reportaje. Luis Saslavsky: en la década del 30 Buenos Aires era una ciudad triste con muy pocas mujeres, p. 29.
- Vigil, C. C. (noviembre, 1936). Primer plano [editorial]. *Cinegraf*, 55, p. 7.

REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES

CAPÍTULO 1

- Figura 1.1: *Cinegraf* (abril, 1935). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 1.2: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.3: Fotograma de *Sunrise: a song of two humans* (Friedrich W. Murnau, 1935).
- Figura 1.4: Fotograma de *Muñequita porteña* (José A. Ferreyra, 1931).
- Figura 1.5: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.6: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.7: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.8: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.9: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.10: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.11: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.12: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.13: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.14: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.15: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.16: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.17: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.18: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.19: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.20: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.21: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).

- Figura 1.22: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.23: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.24: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.25: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.26: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.27: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).
- Figura 1.28: Fotograma de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935).

CAPÍTULO 2

- Figura 2.1: *La estrella polar y otros cuentos* (Mom, 1927) [fotografía propia de la portada del libro].
- Figura 2.2: Recuperado de https://www.doctormacro.com/Images/Griffith,%20Corinne/Annex/Annex%20-%20Griffith,%20Corinne_10.jpg
- Figura 2.3: Fotograma de *The son of the sheik* (George Fitzmaurice, 1926).
- Figura 2.4: Fotograma de *Outside the law* (Tod Browning, 1920).
- Figura 2.5: *Caras y Caretas* (8 de noviembre de 1930). Biblioteca Nacional de España [hemeroteca digital].
- Figura 2.6: *La Nación* (20 de abril de 1930). Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Figura 2.7: Fotograma de *Monte Criollo* (Arturo S. Mom, 1935).
- Figura 2.8: Fotograma de *Monte Criollo* (Arturo S. Mom, 1935).
- Figura 2.9: Fotograma de *Monte Criollo* (Arturo S. Mom, 1935).

CAPÍTULO 3

- Figura 3.1: *La Nación* (2 de julio de 1933). Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Figura 3.2: *La Nación* (10 de diciembre de 1933). Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

CAPÍTULO 4

CAPÍTULO 5

- Figura 5.1: *Cinegraf* (abril, 1933). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.2: *Cinegraf* (octubre, 1935). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.3: *Cinegraf* (septiembre, 1933). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.4: *Cinegraf* (abril, 1933). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.5: Fotogramas de *Ekstase* (Gustav Machatý, 1933) y de *She done him wrong* (Lowell Sherman, 1933).
- Figura 5.6: *Cinegraf* (octubre, 1935). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.7: *Cinegraf* (octubre, 1934). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.8: *Cinegraf* (septiembre, 1934). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.9: *Cinegraf* (mayo, 1936). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.10: *Cinegraf* (mayo, 1937). Ibero-Amerikanisches Institut [colecciones digitales].
- Figura 5.11: Fotogramas de *Viento norte* (Mario Soffici, 1937).

Hollywood en el cine argentino
Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)

En la tensión entre lo global y lo local, en la búsqueda de producir películas que combinaran la calidad técnica y estética de Hollywood con elementos de la cultura nacional, se ubica el complejo proceso de configuración del campo cinematográfico argentino de los años treinta.

¿Qué características tuvo ese proceso? ¿Qué productos –películas, discursos, narrativas, técnicas e imaginarios– surgieron de ese encuentro? A partir de los cinco casos que ocupan cada capítulo (John Alton, Arturo S. Mom, Luis Saslavsky, Manuel Romero, *Cinegraf*), Iván Morales estudia los diversos sentidos en que Hollywood se irradió sobre el cine local y cómo de ese cruce surgieron formas estéticas novedosas que desestabilizaron binomios esencialistas activos aún hoy (lo cosmopolita y lo nacional, lo culto y lo plebeyo, lo auténtico y lo extranjerizante, lo artístico y lo industrial).

El autor insiste en una lectura transnacional para comprender el aporte de los profesionales extranjeros, los viajes de los directores locales, las reapropiaciones genéricas y los ajustes de las corrientes nacionalistas vernáculas frente a un consumo de masas internacionalizado.

(serie tesis posgrado)

AsAECA
Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual

Universidad Nacional de Quilmes

publicaciones ciencias sociales

ISBN 978-987-558-764-9
9 789875 587649